Juhani Pallasmaa

§

Privirea care atinge: arhitectura și simțurile

Fundația Arhitext design
Str. Academiei nr. 18–20, Sector 1,
București, România

TEL: 004 021.311.10.12
E-MAIL: arhitext@gmail.com

www.arhitext.com
arhitext.blogspot.ro

Cărțile editate de Fundația Arhitext design
se pot comanda direct de pe adresa
www.arhitext.com/shop

Juhani Pallasmaa

§

Privirea care atinge: arhitectura și simțurile

Editura Fundației Arhitext design
București, 2015

DATELE EDIȚIEI

AUTOR:
Juhani Pallasmaa

PREFAȚĂ:
Steven Holl

COORDONATOR COLECȚIE
«SPAȚIUL SENSIBIL»:
Ionuț Butu

EDITOR:
Arpad Zachi

COORDONATOR VOLUM
Andrei Mărgulescu

TRADUCĂTOR:
Aura Pandele

REDACTOR:
Ionuț Pătrașcu

CORECTOR:
Iulia Țuiu

DESIGN & DTP:
Faber Studio

TIPĂRIT DE:
Exclus Prod

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PALLASMAA, JUHANI
Privirea care atinge: arhitectura şi simţurile /
Juhani Pallasmaa; trad.: Aura Pandele. – București:
Editura Fundaţiei Arhitext Design, 2015
ISBN 978–606–8645–03–2

I. Pandele, Aura (trad.)

72



Publicația a apărut cu sprijinul Ordinului Arhitecților Din România prin finanțare din timbrul arhitecturii

This publication appeared with the support of the Romanian Architects Chamber, through architecture stamp funds

Cuprins

Colecția
Spațiul sensibil

Colecția «Spațiul sensibil» își propune să ofere publicului o serie de lecturi despre arhitectură constituite sub forma unei provocări. Aceasta se referă la încercarea de a deschide sensurile pe care le poate avea ideea de arhitectură dincolo de straturile de lectură pe care le utilizăm în mod curent.

Miza acestei deschideri semantice conține la rându-i mai multe provocari. Una dintre acestea este cea a non-vizualității. Însuși numele colecției se referă la percepție alăturând doi termeni care exprimă o ieșire din imagine, mai precis dintr-un sistem ierarhic dominat de imagine: spațiul ca mediu imaterial care ne conține și registrul sensibil al realității care face trimitere către o calitate multisenzorială, integrată, sistemică, a modului de cunoaștere a lumii.

Denumirea colecției este aparent paradoxală propunând lecturi despre spațiu sensibil. Cum poți citi despre un spațiu, despre reacțiile complexe ale corpului imersat în acesta, despre volatilele mecanisme de semnificare rezultate din aceste relații? Cum se poate traduce către cititor un mod de a experimenta arhitectura care nu poate fi nici măcar documentat fotografic? De aceea considerăm că seria de cărți pe care o propunem este un proiect deschis, fără o finalitate strict teoretică, scrisă, și nici vizuală. Finalitatea aparține fiecărui cititor, este proiectul său personal localizat dincolo de limitele acestor cărți, în însăși realitatea arhitecturală (și poate nu doar arhitecturală) pe care o parcurge cotidian și pe care, poate, o va parcurge altfel.

Colecția «Spațiul sensibil» se referă și la centru. Lumea contemporană nu pare să fi păstrat o afinitate pentru stabilizare prin centrare, tocmai datorită compoziției sale fragmentare și fluide, a schimburilor rapide de informații (inclusiv de ordin cultural), a accentului pus pe decontextualizare, obiect autonom și imagine care facilitează acest tranzit perpetuu și deseori instantaneu de «experiențe». În acest sistem rapid de relații imaginea este un element predilect de transfer care evident, celebrează văzul ca mod de cunoaștere, dar care îi și

alterează calitatea originară: aceea de a fi o extensie către periferie, prin secvențele spațiului, dinspre un centru definit de simțul tactil al contactului direct. Văzul autonom, fără tactilitate, este o margine fără nucleu. Privilegierea contemporană al acestui mod de a percepe arhitectura implică riscul unui interval permanent care își pierde nuanțele tocmai prin disoluția raportării la un centru. Acesta din urmă recuperează nu atât o ierarhie, cât o complementaritate originară a simțurilor în raport cu spațiul arhitectural și declanșează o re-încărcare cu semnificații a lumii și a omului.

În consecința acestor centrări, ale recuperărilor unui potențial semantic ignorat de cultura imaginii sau a abstractizării excesive în lecturile contemporane ale spațiului, rezultă că Spațiile sensibile re-propun publicului un element aparent inactual (poate tocmai fiindcă întotdeauna a fost actual): acel timp lent al cunoașterii arhitecturii, însoțit de permanente vizitări și revizitări, nu doar un tip de percepție cât o stare complexă de deschidere. Această permeabilitate nu identifică și caraterizează imediat obiectul percepției, evită concluziile, lasă loc în permanență trasformării, contextualizează și relativizează imaginea. În mod paradoxal, deși pare inactuală tocmai datorită recuperarii centrului, a întregului, a timpului lent, a amplitudinii senzoriale, această calitate a percepției are o afinitate cu lumea contemporană: implică transformarea, este maleabilă. Totuși, diferența fundamentală față de cultura imaginii este că această energie a transformăriii activează în substratul realității și nu în stratul văzut al acesteia.

Acest spațiu de dincolo, aproape străin pentru contemporani, dar totuși atât de familiar, aproape instinctual, face obiectul explorării prin colecția «Spațiul sensibil».

Așa cum am menționat, această colecție este un proiect deschis. De fapt, lansează către public o întrebare provocatoare, fără răspuns unic: există creativitate arhitecturală fără imagini? Dacă tindem să răspundem afirmativ am facut un prim pas către o lume complexă, întrezărită, ale cărei mize

țin de localizarea «informației» arhitecturale în teritorii senzoriale, semantice, ale memoriei sau câteodată ale unui timp absent. Lista este însă deschisă oricărui cititor și fiecare își poate compune și completa propria sa cheie de lectură a arhitecturii descoperind dincolo de imagine un mod singular de a interpreta spațiul și în final de a se descoperi (parțial) pe sine.

ANDREI MĂRGULESCU, coordonator volum

Prefață la ediția în limba română

JUHANI PALLASMAA

«Privirea care atinge. Arhitectura și simțurile» (Londra, 1996), scrisă în urmă cu cincisprezece ani, este prima mea carte, care a devenit un succes la nivel internațional. În anii următori publicării, a fost tradusă în peste zece limbi, inclusiv persană, coreeană, chineză, turcă și portugheza braziliană.

Această carte reprezintă primul meu studiu de dimensiuni mai întinse despre latura senzorială și trăită a arhitecturii. Prin observarea și analizarea propriilor experiențe de arhitectură (în acel moment nu cunoșteam curentul fenomenologic din gândirea filozofică), mi-a devenit limpede că arhitectura nu este o expresie artistică predominant vizuală, după cum credem noi în general. Literatura ne arată că din secolul al XVII-lea, cultura occidentală a devenit în mare măsură ocularcentrică iar în lumea digitală de azi, privirea ne domină simțul sinelui și comportamentul mai mult ca niciodată. Am concluzionat și că simțul care ne poate integra experiențele senzoriale într-un tot coerent și într-un simțământ corporal al sinelui este simțul atingerii. Simplu spus, nu observăm lumea vizual, ci o confruntăm – confruntăm «carnea lumii» în accepția lui Merleau-Ponty – cu întregul simțământ al ființei noastre. În acest sens existențial se găsește și măsura deplină a arhitecturii.

Am început să înțeleg că senzațiile celor cinci simțuri aristotelice sunt rareori limitate la un singur simț fiindcă experiențele reale sunt aproape întotdeauna senzații care întrețes mai mulți stimuli și invocă senzații în alte zone senzoriale; privirea evocă experiențe tactile, auzul sugerează imaginarul vizual, stimulii tactili sugerează forme și texturi vizuale, etc.

Am început să intuiesc și că există dimensiuni senzoriale care nu au fost clar identificate încă, precum simțul atmosferic. Simțul atmosferic prin care entități complexe, vagi și combinate sunt imediat percepute ar putea fi cel mai important simț din întregul parcurs evolutiv al omului. În orice caz, gândirea arhitecturală modernă a fost dominată de privire și consider că este momentul să punem în discuție și semnificația altor

simțuri și, de asemenea, poate chiar existența unor sisteme senzoriale care depășesc cele cinci simțuri aristotelice.

Cea de-a doua carte, publicată de aceeași editură britanică, «Mâna care gândește: înțelepciunea trăită și simțită în arhitectură» (Londra, 2009), este un studiu despre relația mână-ochi-minte și esența semi-autonomă a mâinii. Avem tendința de a crede că mâinile noastre sunt îndemânatice datorită minților noastre strălucite, dar cercetătorii sugerează că ascuțimea minții se datorează îndemânării mâinii. Mâna nu este doar un organ pentru apucat, ea participă la tot ceea ce facem, de la lucru manual la gândit și exprimarea sentimentelor. Una din erorile fundamentale ale culturii noastră o constituie subestimarea abilității mâinii în educație și în lucrul cotidian.

A treia carte privind studiul domeniului experienței artistice și arhitecturale, gândirii și creației, este «Imaginea corporală: imaginație și imagini în arhitectură» (Londra, 2011).

Inițial cartea s-a numit «Imaginea poetizată», dar am conchis că adjectivul «poetic» a fost folosit prea des ca sinonim vag pentru a exprima dimensiunea sau calitatea artistică. Mi-am dat seama că pentru a obține o încărcătură poetizantă, o imagine trebuie să fie trăită, sau parte a ființei noastre, să se «transforme în sângele nostru», după cum spune Rainer Maria Rilke, pentru a deține magia poeticului.[1] Cartea încearcă să ilustreze felul în care imaginația noastră funcționează și cum o imagine își obține puterea și aura sa poetică și emotivă.

Următoarea carte din serie, la care lucrez acum, vizează rolul atmosferei și al percepției periferice nefocalizate în arhitectură. M-am convins de-a lungul timpului că putem experimenta «a fi în spațiu», acoperirea sau îmbrățișarea spațiului,

---

1 Rainer Maria Rilke, «Însemnările lui Malte Laurids Brigge», (London: W. W. Norton & Company, 1992), p. 27

doar prin vederea periferică și, din nou, prin interacțiunea esențială dintre simțuri, memorie și imaginație. Un alt lucru care mă interesează în momentul de față este importanța experienței timpului și a duratei în experiența arhitecturală, artistică și exitențială. Locuim în timp în aceeași măsură în care locuim în spațiu.

Nu am intenționat niciodată să scriu, nici măcar prima carte, cu atât mai puțin cele peste 50 de cărți pe care le-am scris sau editat. Nici nu m-am gândit dinainte la un cititor. Am încercat să scriu pentru a-mi clarifica mie însumi anumite lucruri fundamentale din meseria mea ca arhitect. Nici nu am avut vreodată un plan amplu de cercetare; în general, un lanț de gândire și un proiect scris m-a condus către următorul, fără să iau decizii în mod voit.

§

După ce am vizitat de două ori Bucureștiul și am fost onorat prin acordarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu în 2014, îmi face mare plăcere să îmi văd prima carte tradusă în limba română și publicată la București. Trebuie, de asemenea, să mărturisesc faptul că încă din primul an de studii de arhitectură în 1957, Constantin Brâncuși a fost unul dintre cei mai respectați și mai influenți idoli pe care i-am avut. Cu ocazia ultimei vizite în România am putut vizita monumentul de sculptură Coloana infinitului de la Târgu-Jiu. Această capodoperă-ansamblu de sculptură/arhitectură emană frumusețe pură și altruistă, ilustrând puterea cuvintelor rostite de Brâncuși: «Opera de

artă trebuie să redea deodată, deplin, șocul vieții, experiența de a respira.»[2]

JUHANI PALLASMAA
Arhitect, Profesor

Insula Bergskär,
sud-vestul Arhipelagului,
Golful Finlandei
1 iulie 2015

---

2 Eric Shanes, «Constantin Brâncuși», (New York: Abbeville Press, 1989), p. 67

Pe gheață subțire

STEVEN HOLL

Când m-am așezat să scriu aceste notițe în ploiosul New York, gândindu-mă la zăpada proaspăt așezată peste Helsinki și la gheața timpurie subțire, mi-am amintit de o serie de povești despre iernile grele din Finlanda, unde, în fiecare an, sunt improvizate scurtături peste lacurile nordice acoperite de straturi groase de gheață. După câteva luni, când gheața începe să se subțieze, cineva își va asuma riscul de a traversa lacul, dar nu va ajunge pe celălalt mal. Îmi pot imagina ultima privire aruncată crăpăturilor albe din gheață, mărite de apa rece și albastră ce crește în mașina scufundată. Frumusețea Finlandei este tragică și misterioasă.

Juhani Pallasmaa și eu am început să ne împărtășim părerile despre fenomenologia arhitecturii în timpul primei mele vizite în Finlanda pentru cel de-al cincilea simpozion Alvar Alto din Jyväskylä în august 1991.

În octombrie 1992, ne-am întâlnit din nou în Helsinki unde trebuia să lucrez la concursul pentru Muzeul de Artă Contemporană. Îmi amintesc discuția pe care am avut-o despre cum ar putea fi interpretate sau direcționate scrierile lui Merleau-Ponty spre o secvență spațială, spre textură, material și lumină, despre cum sunt ele experimentate în arhitectură. Îmi amintesc că această conversație a avut loc în timpul mesei de prânz sub punte, într-o uriașă barcă de lemn ancorată în portul din Helsinki. Aburii se ridicau ondulându-se deasupra supei de legume, în timp ce barca se clătina ușor în portul parțial înghețat.

Am făcut atunci cunoștință cu arhitectura lui Juhani Pallasmaa, de la minunatele adaosuri la muzeul Rovaniemi până la casa lui de vacanță situată pe o mică insulă de piatră din arhipelagul Turku, în sud-estul Finlandei. Simțul spațiului, sunetele și mirosul acestor locuri sunt la fel de importante ca felul în care arată. Pallasmaa nu e doar un teoretician, ci și un arhitect genial al intuițiilor fenomenologice. Practică arhitectura inanalizabilă a simțurilor ale cărei proprietăți se materializează în scrierile sale despre o filozofie a arhitecturii.

În 1993, acceptând invitația lui Toshio Nakamura, am lucrat împreună cu Alberto Pérez-Gómez pentru a crea Întrebări despre percepție: Fenomenologia Arhitectură.[1] Câțiva ani mai târziu, editura A+U a ales să republice acea cărticică, pentru că argumentele se dovediseră importante pentru alți arhitecți.

Privirea care atinge de Juhani Pallasmaa, care a luat naștere din «Întrebări despre percepție», reprezintă un argument mai puternic și mai clar pentru dimensiunile fenomenologice ale experienței umane esențiale în arhitectură. De la «Cunoașterea arhitecturii» (1959) de arhitectul danez Steen Eiler Rasmussen nu a mai existat un asemenea text succint și clar, care să folosească studenților și arhitecților în acest moment critic al dezvoltării arhitecturale din secolul al xxi-lea.[2]

Vizibilul și invizibilul, cartea pe care Merleau-Ponty o scria când a murit, conține un capitol surprinzător: Întrepătrunderea – Chiasmul. (Era, de fapt, sursa din care mă inspirasem pentru numele pe care l-am dat lucrării trimise în 1992 Muzeului de Artă Contemporană din Helsinki – Chiasmul a fost transformat în Kiasma, întrucât în limba finlandeză nu există C.) În capitolul Orizontul lucrurilor, Merleau-Ponty scria: «Nu mai mult decât cerul sau pământul este orizontul o colecție de lucruri ținute laolaltă, sau un nume de clasă, sau o posibilitate logică de concepere, sau un sistem de posibilități ale conștiinței: este un nou tip de ființă, o ființă prin porozitate, însărcinare sau generalitate...».[3]

---

1 Steven Holl, Juhani Pallasmaa și Alberto Perez-Gomez, «Întrebări despre percepție: Fenomenologia Arhitecturii», ediție specială, editura A+U, Tokyo, iulie 1994

2 Steen Eiler Rasmusen, «Cunoașterea arhitecturii», editura MIT, Cambridge, MA, 1959.

3 Maurice Merleau-Ponty, «Vizibilul și invizibilul», editura Northwestern University, Evanston, IL, 1968, p. 148–9.

În prima decadă a secolului al xxi-lea, aceste gânduri depășesc orizontul și pătrund «sub piele». În întreaga lume bunurile consumeriste promovate de tehnici de advertising hiperbolice servesc la înlocuirea conștiinței noastre și la tulburarea capacității noastre de reflexie. În arhitectură, aplicarea tehnicilor digitale și supraîncărcate se alătură momentan hiperbolei. Pe un asemenea fundal zgomotos, lucrarea lui Pallasmaa evocă solitudinea contemplativă și determinarea, ceea ce acesta a numit odată «Arhitectura Tăcerii». Îmi voi îndemna studenții să citească această carte și să mediteze asupra «zgomotului din fundal». Astăzi, «profunzimea ființei noastre» se află pe gheață subțire.

A atinge
JUHANI PALLASMAA
lumea

CUVÂNT INTRODUCTIV LA A TREIA EDIȚIE

Micul meu studiu Privirea care atinge. «Arhitectura și simțurile» a fost publicat pentru întâia dată în 1996 în cadrul seriei londoneze Academy Editions Polemics. Editorii seriei m-au invitat să scriu un eseu mai amplu de 32 de pagini pe un subiect pe care îl consideram pertinent pentru discursul arhitectural al vremurilor acelora.

A doua parte a manuscisului a preluat ideile de bază din eseul intitulat «O arhitectură a celor șapte simțuri», publicat în numărul special din iulie 1994 al revistei A+U, numit «Întrebări despre percepție», un număr despre opera arhitecturală a lui Steven Holl care includea, de asemenea, eseuri de Steven Holl și Alberto Pérez-Gomez. O prelegere ținută mai târziu la un seminar de fenomenologie arhitecturală la Academia Regală Daneză de Arte din Copenhaga din iunie 1995 unde cei trei autori ai cărții «Întrebări despre percepție» și-au susținut prelegerile, a furnizat argumentele și referințele de bază pentru prima parte.

Spre surprinderea mea, modesta mea scriere a avut parte de o primire călduroasă, devenind o lectură necesară pentru cursurile de teorie arhitecturală din numeroase școli de arhitectură din întreaga lume.

Eseul polemic s-a bazat inițial pe propriile mele experiențe, opinii și speculații. Pur și simplu mă îngrijora dominația privirii și suprimarea celorlalte simțuri în felul în care arhitectura era predată, gândită și criticată, lucru ce a dus la dispariția calităților senzoriale și senzuale din arhitectură.

De când am scris această carte, interesul pentru importanța simțurilor, atât din punct de vedere filozofic cât și în ceea ce privește cunoașterea, predarea și conceperea arhitecturii, a crescut considerabil. Presupunerile mele despre rolul corpului ca locus al percepției, gândirii și conștiinței, dar și despre importanța simțurilor în articularea, stocarea și procesarea

răspunsurilor senzoriale au fost confirmate de alți autori. Investigațiile filozofice asupra corpului uman și cercetările neurologice recente sprijină presupunerile mele.

Prin titlul «Privirea care atinge» am dorit să exprim importanța simțului tactil pentru cunoașterea și înțelegerea lumii, dar și să creez un scurtcircuit conceptual între simțul vizual dominant și simțul tactil suprimat. Am aflat ulterior că pielea noastră poate distinge un număr de culori. Într-adevăr, vedem prin piele[1].

Importanța simțului tactil a devenit din ce în ce mai evidentă. Punctul de vedere al antropologului Ashley Montagu, bazat pe dovezi medicale, confirmă primatul dimensiunii haptice:

(Pielea) este cel mai vechi și mai sensibil organ pe care îl posedăm, principalul mijloc al comunicării și cel mai eficient protector (...) Chiar și peste corneea transparentă a ochiului există un strat modificat de piele (…) Atingerea este părintele ochilor, urechilor, nasului și gurii. Este simțul care s-a transformat în celelalte, un adevăr care pare să fie recunoscut în evaluarea străveche a atingerii ca «mamă a tuturor simțurilor».[2]

Atingerea este modalitatea senzorială care integrează experiența asupra lumii și asupra noastră. Chiar și percepțiile vizuale sunt înlănțuite și integrate în continuumul haptic al sinelui; corpul meu își amintește cine sunt și cum sunt așezat în lume. Corpul meu este într-adevăr vasul lumii mele, nu ca punct de observație al perspectivei centrale, dar ca locus al referinței, memoriei, imaginației și integrării. Toate simțurile, inclusiv văzul, sunt extensii ale simțului tactil; simțurile sunt

---

1 James Turrell, «Peștera lui Platon și lumina dinăuntru», în Mikko Heikkinen (ed), Elefantul și fluturele: Permanență și schimbare în arhitectură, al nouălea simpozion Alvar Aalto, Jyväskylä, 2003, p 144.

2 Ashley Montagu, «Atingerea: importanța umană a pielii», Harper & Row, New York, NY, 1986, p 3.

specializări ale țesutului pielii iar toate experiențele senzoriale sunt modalități ale atingerii, astfel legate de tactilitate. Contactul nostru cu lumea are loc la granița sinelui nostru prin părțile specializate ale membranei care ne acoperă.

Este evident că arhitectura «care îmbogățește viața»[3] trebuie să se adreseze tuturor simțurilor simultan și să contopească imaginea sinelui cu experiența trăită. Sarcina mentală esențială a clădirilor este acomodarea și integrarea. Acestea proiectează scara umană și simțul ordinii în spațiul natural nelimitat și lipsit de sens. Arhitectura nu ne face să locuim în lumi pur imaginare sau fantastice; ea articulează experiența de-a-fi-în-lume și întărește simțul realității și al conștiinței sinelui.

Conștiința sinelui, consolidată de artă și arhitectură, ne permite, de asemenea, să ne implicăm în totalitate în dimensiunile visului, imaginației și dorinței. Clădirile și orașele ne oferă orizontul pentru înțelegerea și confruntarea condiției existențiale umane. În loc să creeze simple obiecte de seducție vizuală, arhitectura asociază, mediază și proiectează sensuri. Sensul ultim al oricărei clădiri depășește arhitectura; ne redirecționează conștiința către lume, către sine și către propria ființă. Arhitectura adevărată ne ajută să ne cunoaștem pe noi înșine ca ființe complet întrupate și spirituale. De fapt, aceasta este funcția oricărei arte semnificative.

Experiența artei dă naștere unui transfer neobișnuit: îmi împrumut emoțiile și asocierile spațiului, iar spațiul îmi împrumută aura sa care îmi atrage și emancipează percepțiile și gândurile. O lucrare arhitecturală nu e percepută ca o serie de imagini retinale izolate, ci ca esență materială, corporală și spirituală, perfect integrată. Ea oferă forme și suprafețe

---

3 Un concept al lui Johann Wolfgang von Goethe, la fel ca în ibid, p. 308.

încântătoare, modelate pentru atingerea ochiului și a celorlalte simțuri. De asemenea, aceasta încorporează și integrează structuri fizice și mentale, dând astfel experienței noastre existențiale o semnificație și o coerență puternică.

În timpul procesului de creație, atât artistul, cât și meșteșugarul sunt implicați direct prin corpurile lor și prin experiența lor existențială, fiind mai puțin concentrați asupra unei probleme exterioare obiectivizate. Un arhitect înțelept lucrează cu întregul său corp și prin conștiința eului. În timp ce lucrează la o clădire sau un obiect, arhitectul este implicat simultan într-o perspectivă inversă, imaginea sinelui, sau, mai precis, experiența existențială. În activitatea creatoare are loc o puternică identificare și proiecție; întregul corp și constituția mentală a creatorului devin locul activității. Ludwig Wittgenstein, a cărui filozofie tinde să se detașeze de imaginarul corporal, recunoaște interacțiunea atât a activității filozofice cât și a celei arhitecturale cu imaginea sinelui: «Lucrul în filozofie, asemenea lucrului în arhitectură, este, din multe puncte de vedere, mai mult lucru asupra sinelui. Asupra interpretărilor proprii. Asupra modului în care vedem lucrurile (...).»[4]

Calculatorul este considerat de obicei doar o invenție benefică ce descătușează imaginația omului și facilitează proiectarea eficientă. Doresc să-mi exprim îngrijorarea față de acest aspect, cel puțin având în vedere rolul calculatorului în educație și în procesul de creație. Proiecția imaginilor pe calculator tinde să aplatizeze minunatele noastre capacități multisenzoriale, simultane și sincronice ale imaginației prin transformarea procesului de design într-o manipulare vizuală pasivă, o călătorie retinală. Calculatorul stabilește o distanță între

---

4 Ludwig Wittgenstein, MS 112 46: 14.10.1931, în G. H. von Wright (ed), «Ludwig Wittgenstein – Cultură și valoare», Blackwell, Oxford, 2002, p. 24e.

creator și obiect, în timp ce desenul de mână, asemenea modelajului, pune designerul într-un contact haptic cu obiectul sau spațiul. În imaginația noastră, obiectul se află simultan în mână și în minte, iar imaginea fizică imaginată și proiectată este modelată după imaginația corpului. Ne aflăm înăuntru și în afara obiectului în același timp. Activitatea creatoare necesită atât o identificare mentală și corporală, cât și empatie și compasiune. Noile studii asupra neuronilor-oglindă oferă o bază experimentală pentru înțelegerea procesului complex de simulare al corpului.[5]

Rolul vederii periferice și nefocalizate în experiența trăită a lumii și în experiența interiorității în spațiile pe care le locuim mi-a stârnit, de asemenea, curiozitatea. Un factor demn de luat în seamă al experienței spațialității, interiorității și tactilității este suprimarea voită a privirii focalizate. Această problematică nu a pătruns încă decât timid în discursul teoretic arhitectural, căci teoria arhitecturii continuă să se arate interesată exclusiv de vederea focalizată, intenționalitatea conștientă și reprezentarea perspectivală. Însăși esența cunoașterii trăite este modelată de imaginarul haptic inconștient și de perspectiva periferică nefocalizată. Prin vederea focalizată confruntăm lumea, în timp ce prin vederea nefocalizată suntem învăluiți în pielea lumii. Pe lângă critica hegemoniei vederii, trebuie să revalorificăm însăși esența văzului și colaborarea dintre diverse planuri senzoriale.

Imaginile arhitecturale fotografiate sunt imagini centralizate ale unui *Gestalt* focalizat. Cu toate acestea, calitatea unei realități arhitecturale pare să depindă fundamental de

---

5 Vezi, de exemplu, Arnold H. Modell, «Imaginația și mintea gânditoare», MIT Press, Cambridge, MA, Londra, 2003 și Mark Johnson, «Înțelesurile trupului: estetica înțelegerii umane», University of Chicago Press, Chicago, IL, Londra, 2007.

natura vederii periferice care învăluie subiectul în spațiu. Contextul unei păduri și spațiul arhitectural bogat modelat care, de altfel, ne și plasează în spațiu, oferă numeroși stimuli pentru vederea periferică. Planul preconștient al receptivității, perceput în afara sferei imaginii focalizate, pare la fel de important din punct de vedere existențial precum imaginea focalizată. De fapt, există dovezi medicale care relevă faptul că vederea periferică are prioritate atât în sistemul nostru de percepție, cât și în cel mental.[6]

Aceste observații sugerează că sărăcia vederii periferice ar fi unul din motivele pentru care realitățile arhitecturale și urbane contemporane ne fac să ne simțim dezrădăcinați în comparație cu implicarea încărcată de emoție impusă de decorurile naturale și istorice. Receptivitatea periferică inconștientă transformă figurile retinale în experiențe spațiale și materiale. Vederea periferică ne integrează în spațiu, în timp ce vederea focalizată ne împinge înafara spațiului, transformându-ne în simpli spectatori.

Teoria arhitecturii, sistemul educațional și practica au fost cu precădere interesate de formă. Totuși, avem o capacitate extraordinară de a percepe și a surprinde involuntar și periferic entități și atmosfere care ne înconjoară. Caracteristicile atmosferice ale spațiilor, locurilor și locațiilor sunt asimilate înainte să se nască o observație conștientă. În ciuda importanței evidente a percepției atmosferice, ea nu a pătruns aproape deloc în discursul arhitectural. Și în această privință cercetările

6 Vezi Anton Ehrenzweig, «Psihanaliza artelor vizuale și auditive: O introducere în teoria percepției subconștientului», Sheldon Press, Londra, 1975.

neurologice sugerează că procesele cognitive și de percepție avansează de la asimilarea instantanee a entităților spre identificarea detaliilor mai degrabă decât invers.

De când am scris Privirea care atinge în urmă cu aproximativ 15 ani, mi-am extins studiile critice despre neglijarea esenței corporale a percepției prin două studii publicate tot la John Wiley & Sons: «Mâna care gândește: Înțelepciune existențială și trupească în arhitectură» (Chichester, 2009) și «Imaginea corpului: imaginația și imaginarul în arhitectură» (Chichester, 2011).

Introducere revizuită, Washington, DC,
20 septembrie 2011

Partea I

«Mâinile vor să vadă, ochii să atingă.»

JOHANN WOLFGANG GOETHE[I]

«Dansatorul își poartă auzul în degetele de la picioare.»

FRIEDRICH NIETZSCHE[II]

«Dacă ne-am fi înțeles cu mai multă ușurință trupurile, nimeni nu s-ar mai fi gândit că avem și minte.»

RICHARD RORTY[III]

«Gustul mărului nu rezidă în mărul însuși (...), ci în contactul dintre fruct și gură. Același lucru se întâmplă cu poezia(…) poezia se afla la răscrucea dintre poem și cititor, nu în liniile simbolurilor printate pe paginile unei cărți. Actul estetic, fiorul, emoția aproape fizică ce vine vine odată cu lectura, acestea sunt esențialul.»

JORGE LUIS BORGES[IV]

«Cum ar putea putea pictorul sau poetul să exprime altceva decât întâlnirea sa cu lumea?»

MAURICE MERLEAU-PONTY[V]

I. Așa cum apare în ediția Brooke Hodge, Nu arhitectura, ci dovezile că ea există: Lauretta Vinciarelli - Acuarele, Harvard University, Facultatea de Design, Harvard, 1998, p. 130.
II. Friedrich Nietzsche, «Așa grăit-a Zarathustra», Viking Press (New York), 1956, p. 224.
III. Richard Rorty, «Filozofia și oglinda naturii», Princeton University Press, Prinecton, NJ, 1979, p. 239.
IV. Jorge Luis Borges, «Poezii alese», 1923–1967, Penguin, Londra, 1985, așa cum se regăseste în Sören Thurell, «Umbra unui gând: Conceptul Ianus în arhitectură», Facultatea de Arhitectură, Institutul Regal de Tehnologie, Stockholm, 1989, p. 2.
V. Așa cum apare la Richard Kearney, în «Maurice Merleau-Ponty», în Richard Kearney, «Curentele moderne în filozofia europeană», Manchester University Press, Manchester, New York, 1994, p. 82.

VEDERE ȘI CUNOAȘTERE

În cultura occidentală, văzul a fost considerat de-a lungul timpului cel mai nobil dintre simțuri, iar gândirea însăși funcționa în parametrii vederii. În gândirea clasică greacă, certitudinea se baza pe vedere și vizibilitate. «Ochii sunt martori mai siguri decât urechile» a scris Heraclit într-unul din fragmentele sale.[7] Platon considera vederea drept cel mai însemnat dar al umanității [8] și a insistat că principiile etice universale trebuie să fie accesibile «ochiului minții».[9] Pentru Aristotel, de asemenea, văzul era cel mai nobil dintre simțuri «pentru că aproximează îndeaproape intelectul prin virtutea imaterialității relative a cunoașterii sale».[10]

Începând cu grecii, scrierile filozofice din toate timpurile au fost atât de bogate în metafore oculare, încât cunoașterea devenise sinonim al vederii limpezi, iar lumina ajunsese să fie considerată metaforă a adevărului. Toma D'Aquino a aplicat chiar noțiunea văzului altor domenii senzoriale, dar și cunoașterii intelectuale.

Impactul vederii asupra filozofiei este rezumat cu claritate de Peter Sloterdijk: «Ochii sunt prototipul organic al filozofiei. Enigma lor este nu numai că pot vedea, dar și că se pot vedea

---

7 Heraclit, fragment 101a, așa cum se regăsește la David Michael Levin (ed), «Modernitate și hegemonia vizualului», University of California Press, Berkeley și Los Angeles, 1993, p. 1.

8 Platon, Timaeus, 47b, așa cum se regăsește la Martin Jay, «Ochii plecați: Denigrarea vizualului în gândirea franceză din secolul al xx-lea», University of California, Berkeley și Los Angeles, 1994, p. 27.

9 Georgia Warnke, «Ocularcentrism și critică socială», la Levin, 1993, op. cit, p. 287.

10 Thomas R. Flynn, «Foucault și eclipsa vizualului», articol publicat în Levin (1993), op. cit, p. 274.

pe ei înșiși văzând. Aceasta le oferă o proeminență în rândul organelor cognitive ale corpului. O bună parte din speculația filozofică este, de fapt, doar meditație asupra vederii, dialectica vederii, văzându-te pe tine văzând.»[11] În timpul Renașterii se credea că cele cinci simțuri formau un sistem ierarhic, de la simțul cel mai înalt, vederea, coborând până la atingere. Sistemul renascentist al simțurilor era legat de imaginea corpului cosmic. Vederea era corelată cu focul și lumina, auzul cu aerul, mirosul cu vaporii de aer, gustul cu apa, iar atingerea cu pământul.[12]

Inventarea reprezentării perspectivale a transformat ochiul în punctul central al lumii senzoriale, dar și al concepției despre sine. Reprezentarea perspectivală a devenit o formă simbolică care nu doar descrie, ci și condiționează receptivitatea.

Fără îndoială, cultura noastră tehnologizată a comandat și a distanțat și mai mult simțurile. Văzul și auzul sunt acum simțurile comunicative privilegiate, pe când celelalte au ajuns rămășițe arhaice senzoriale având doar o funcție privată; ele sunt, de obicei, sufocate de codul cultural.

Dominația vederii asupra celorlalte simțuri – și părtinirea implicită a cunoașterii – a fost observată de mulți filozofi. O colecție de eseuri filozofice intitulată «Modernitate și hegemonia vederii» susține că «începând cu grecii antici, cultura occidentală a fost dominată de o paradigmă ocularcentrică, o interpretare generată de și centrată pe vederea cunoașterii, adevărului și realității.»[13] Această carte incitantă analizează

---

11 Peter Sloterdijk, «Critica raționamentului cinic», traducere de Michael Eldred, așa cum apare la Jay, 1994, op. cit, p. 21.

12 Așa cum se regăsește la Steven Pack, «Descoperirea fantei întunecate a atingerii ”, History and Theory Graduate Studio 1992–1994, Facultatea de Arhitectură McGill, Montreal, 1994.

13 Levin (1993), op. cit, p. 2

«legăturile istorice dintre vedere și cunoaștere, vedere și ontologie, vedere și putere, vedere și etică»[14] Pe măsură ce paradigma ocularcentrică a relației noastre cu lumea și a conceptului de cunoaștere – privilegierea epistemologică a vederii – ne-a fost relevată de filozofi, a devenit la fel de important să supraveghem critic rolul văzului în raport cu celelalte simțuri în înțelegerea și lucrul în artă și arhitectură. Asemenea celorlalte arte, arhitectura se confruntă cu întrebări privind existența omului în spațiu și timp; ea exprimă și istorisește existența omului în lume. Arhitectura este profund legată de întrebări metafizice despre sine și lume, interioritate și exterioritate, timp și durată, viață și moarte. David Harvey scrie:

«Practicile estetice și culturale sunt neobișnuit de susceptibile la schimbările care privesc experiența timpului și spațiului tocmai pentru că acestea presupun construirea reprezentărilor spațiale și a artefactelor pornind de la cunoașterea umană».[15] Arhitectura este instrumentul principal care ne leagă de timp și spațiu, oferind acestor dimensiuni o măsură umană și ne familiarizează atât cu spațiul nemăsurabil și timpul nesfârșit încât acestea devin tolerabile, locuite și înțelese. Ca o consecință a acestei interdependențe timp-spațiu, dialecticile spațiului exterior și interior, material și mental, prioritățile inconștiente și conștiente ale simțurilor precum și rolurile relative și interacțiunile, au un impact esențial asupra naturii artelor și arhitecturii.

David Michael Levin motivează critica filozofică a dominației privirii astfel: «Cred că se cuvine să sfidăm hegemonia privirii – ocularcentrismul culturii noastre. Și cred că trebuie

14 Ibid, p. 3

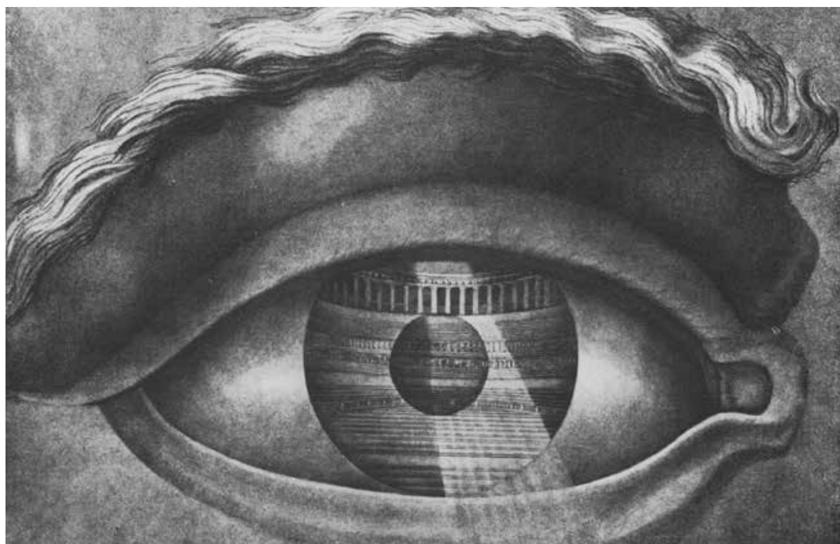
15 David Harvey, «Condiția postmodernismului», Blackwell, Cambridge, 1992, p. 327.

să examinăm critic caracterul vederii care predomină azi în lumea noastră. Avem nevoie urgentă de un diagnostic al patologiei psihologice a vederii zilnice – și o înțelegere critică despre noi înșine ca ființe vizionare.»[16]

Levin pune în evidență agresivitatea și dorința de autonomie a vederii și «fantomele legiuirii patriarhale» care bântuie cultura ocularcentrică: «Dorința de a domina este puternică în cazul vederii. Există o tendință puternică de a apuca, a reifica și a totaliza: o tendință de a domina, a asigura, a controla care, în cele din urmă, din cauza promovării excesive la care e supusă, și-a asumat o hegemonie necontestată asupra culturii noastre și a discursului filozofic, stabilind o metafizică ocularcentrică a prezenței prin păstrarea raționamentului instrumental al culturii noastre și a caracterului tehnologic al societății noastre.»[17]
Sunt de părere că multe dintre aspectele patologiei de fiecare zi a arhitecturii contemporane pot fi înțelese și printr-o analiză a epistemologiei simțurilor și printr-o critică a subiectivității oculare a culturii noastre în general, și a arhitecturii în particular. Inumanul arhitecturii și al orașelor contemporane poate fi înțeles ca o consecință a neglijării corpului și simțurilor, și ca un dezechilibru în sistemul nostru senzorial. De exemplu, sentimentul crescând de alienare, detașare și singurătate în lumea tehnologizată de azi poate fi corelat cu o anumită patologie a simțurilor. Din punct de vedere intelectual este foarte relevant faptul că acest sentiment de înstrăinare și detașare este deseori evocat de cele mai avansate decoruri tehnologice, precum cele din spitale și aeroporturi. Dominația

16 David Michael Levin, «Declin și cădere – ocularcentrismul în lectura lui Heidegger despre istoria metafizicii», la Levin (1993), op. cit, p. 205.

17 Ibid, p. 212.



1. ARHITECTURA A FOST CONSIDERATĂ O FORMĂ DE ARTĂ VIZUALĂ.

Ochi reflectând interiorul teatrului de la Besançon (detaliu), gravură după Claude-Nicolas Ledoux. Teatrul a fost construit între 1775 și 1784.



2. VEDEREA ESTE CONSIDERATĂ CEL MAI NOBIL DINTRE SIMȚURI, IAR PIERDEREA PRIVIRII ÎNSEAMNĂ CEA MAI MARE INFIRMITATE FIZICĂ.

Luis Buñuel și Salvador Dalí, «Câinele andaluz», 1929.
Scena șocantă în care ochiul protagonistei este tăiat cu o lamă.

privirii și suprimarea celorlalte simțuri tind să ne împingă la detașare, izolare și exterioritate. Arta privirii a produs cu siguranță structuri impozante și provocatoare din punct de vedere intelectual, dar nu a facilitat înrădăcinarea omului în lume. Faptul că limbajul modernist, în general, nu a fost capabil să treacă dincolo de suprafața lucrurilor și a valorilor unanim acceptate pare să se datoreze emfazei vizuale unilaterale. Designul modernist, în general, a adăpostit intelectul și privirea, însă corpul și celelalte simțuri precum și memoria, imaginația și visurile au rămas fără adăpost.

CRITICA OCULARCENTRISMULUI

Tradiția ocularcentrică și teoria cunoașterii implicite a privitorului specifice gândirii occidentale au întâmpinat critici printre filozofi, chiar înaintea neliniștii din zilele noastre. René Descartes, de exemplu, considera privirea ca cel mai nobil și mai universal dintre simțuri, prin urmare, filozofia sa obiectivizantă se bazează pe privilegiul privirii. Totuși, el a echivalat vederea cu atingerea, un simț pe care l-a considerat «mai precis și mai puțin susceptibil erorii decât vederea».[18]

Friedrich Nietzsche a încercat să submineze autoritatea gândirii oculare în aparentă contradicție cu linia generală a gândirii sale. A criticat «ochiul dinafara timpului și istoriei»[19] al multor filozofi pe care i-a și acuzat de «ostilitate trădătoare

---

18 Dalia Judovitz, «Vedere, reprezentare și tehnologie în opera lui Decartes», în Levin, 1993, op. cit, p. 71.

19 Levin (1993), op. cit, p 4.

și oarbă față de simțuri».[20] Max Scheler numește fără reținere această atitudine: «ură față de corp».[21]

Perspectiva critică anti-ocularcentrică a percepției și gândirii occidentale care s-a dezvoltat prin tradiția intelectuală franceză din secolul al xx-lea este analizată de Martin Jay în «Privirea abătută – Denigrarea văzului în gândirea franceză a sec. al xx-lea.»[22]. Scriitorul urmărește dezvoltarea culturii moderne centrate pe vedere prin diverse domenii precum inventarea tiparului, iluminarea artificială, fotografia, poezia vizuală și noua experiență a timpului. Pe de altă parte, analizează pozițiile anti-oculare ale multora din scriitori francezi prolifici cum sunt Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas și Jean-François Lyotard.

Sartre era ostil simțului vederii până la fobie. Se estimează că opera sa conține 7000 de trimiteri la «privire»[23]. Era preocupat de «privirea obiectivizantă a celuilalt și de privirea meduzei [care] împietrește toate lucrurile cu care intră în contact».[24] Din perspectiva lui, spațiul

---

20 Friedrich Nietzsche, «Dorința de putere», volumul ii, traducere de Walter Kaufmann, Random House, New York, 1968, nota 461, p. 253.

21 Max Scheler, «Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze», așa cum se regăsește la David Michael Levin, în «Existența sinelui în memoria corpului», Routledge & Kegan Paul, Londra, Boston, Melbourne, Henley, 1985, p. 57

22 Jay (1994), op. cit.

23 Martin Jay, «Sartre, Merleau – Ponty și căutarea unei noi ontologii a vederii», în Levin, 1993, op. cit, p. 149.

24 După referința lui Richard Kearney în «Jean-Paul Sartre», din Kearney, «Mișcările moderne în filozofia europeană», op. cit, p. 63.

a preluat conducerea timpului în conștiința umană ca o consecință a ocularcentrismului.[25] Importanța inversării relative, corelată cu noțiunile de timp și spațiu are repercursiuni importante asupra înțelegerii proceselor fizice și psihice. Conceptele dominante de spațiu și timp și interrelaționarea lor formează o paradigmă esențială pentru arhitectură, după cum a stabilit Siegfried Giedion în istoria ideologică a arhitecturii moderne în «Spațiu, timp și arhitectură.»[26]

Maurice Merleau-Ponty a lansat o critică neobosită împotriva «vastului regim perspectival cartezian» și a «privilegiului acordat unui subiect anistoric, dezinteresat, nevăzut, aflat complet în afara lumii.»[27] Întreaga sa operă filozofică se concentrează asupra percepției în general și vederii în particular. Dar, în locul ochiului cartezian al privitorului din afară, simțul văzului lui Merleau-Ponty presupune o vedere întrupată, parte încarnată a «trupului lumii»[28]:

---

25 Jay, 1994, op. cit, p. 149.

26 Sigfried Giedion, «Spațiu, timp și arhitectură: creșterea unei noi tradiții», ediția a V-a, revizuită și adăugită, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

27 Martin Jay, «Regimuri scopice în modernism», în Hal Foster (ed), Vedere și vizibilitate, Bay Press, Seattle, 1988, p. 10.

28 Merleau-Ponty descrie noțiunea de materie vie în eseul său intitulat «Întrețeserea – Chiasmul», publicat în Claude Lefort (ed), Vizibilul și invizibilul, Northwestern University Press, Evanston, ediția a patra, 1992: «Trupul meu este făcut din aceeași materie vie din care este făcută și lumea. Această materie vie a trupului meu este a lumii întregi.» (p. 248); și «Materia vie (fie ea a lumii sau a mea) este o substanță care se întoarce la sine și se armonizează cu sine» (p. 146). Noțiunea provine de la principiul dialecticii lui Merleau-Ponty privind împletirea dintre lume și sine. El vorbește despre «ontologia materiei vii» ca o concluzie fundamentală a fenomenului inițial de percepție. Această ontologie prevede faptul că înțelesul este atât intrinsec, cât și extrinsec, subiectiv și obiectiv, spiritual și material. Vezi Richard Kearney, «Maurice Merleau-Ponty», în Kearney, Mișcările moderne în filozofia modernă, op. cit, p. 73–90.

«Corpul nostru este atât obiect între obiecte, cât și cel care vede și atinge obiectele.»[29] Merleau-Ponty vedea între sine și lume o relație osmotică – se interpenetrează și se definesc unul pe celălalt – și tot el a subliniat simultaneitatea și interacțiunea simțurilor. «Percepția mea nu este deci o sumă de date vizuale, tactile și auditive: eu percep lucrurile pe de-a-ntregul, cu toată ființa mea: surprind o structură unică a lucrului, o modalitate unică de a fi care vorbește tuturor simțurilor mele simultan» scrie el. [30]

Martin Heidegger, Michel Foucault și Jacques Derrida au argumentat cu toții că gândirea și cultura modernității nu doar că au continuat privilegierea istorică a văzului, dar i-au și potențat tendințele negative. În felul lor diferit, fiecare a privit dominația văzului din era modernă ca incontestabil diferită de cea a vremurilor dinainte. Hegemonia văzului a fost reîntărită în timpurile noastre de o multitudine de invenții tehnologice și de producții de imagini, «o nesfârșită cascadă de imagini», după cum o numește Italo Calvino. [31] «Evenimentul esențial al erei moderne este cucerirea lumii ca imagine» scrie Heidegger.[32] Speculațiile filozofilor s-au materializat

---

29 Așa cum apare la Hubert L Dreyfus și Patricia Allen Dreyfus, «Prefața traducătorilor», în Maurice Merleau-Ponty, Sens și non-sens, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. xii.

30 Maurice Merleau-Ponty, Filmul și noua psihologie, în ibid, p. 48.

31 Italo Calvino, «Șase memorii pentru secolul următor», Vintage Books, New York, 1988, p. 57.

32 Martin Heidegger, «Era lumii imagine» în Martin Heidegger, «Domeniul tehnologiei» și alte eseuri, editura Harper & Row, New York, 1977, p. 134.

cu certitudine în era imaginii fabricate a vremurilor noastre, produse în masă și manipulate.

Ochiul extins și împuternicit prin tehnologie pătrunde adânc în materie și spațiu, permițând omului să arunce o privire simultană părților opuse de pe glob. Experiențele timpului și spațiului au fost legate una de cealaltă prin viteză (David Harvey folosește noțiunea de «comprimare timp-spațiu»)[33], iar ca o consecință, suntem martorii unei inversări clare a celor două dimensiuni – o temporalizare a spațiului și o spațializare a timpului. Singurul simț suficient de agil pentru a ține ritmul cu pasul incredibil de accelerat al lumii tehnologizate este văzul. Dar lumea privirii ne forțează să trăim din ce în ce mai mult într-un prezent continuu, aplatizat de viteză și simultaneitate.

Imaginile au devenit bunuri, dupa cum indică Harvey: «O vâltoare de imagini din spații diferite prăbușind aproape simultan spațiile lumii într-o serie de imagini pe ecranul unui televizor... Imaginea locurilor și spațiilor devine la fel de deschisă producției și utilizării efemere ca oricare altul [bun].»[34]

Năruirea dramatică a construcției realității moștenite din ultimele decade a avut fără îndoială ca rezultat o criză a reprezentării. Putem chiar identifica o anumită isterie a reprezentării în artele contemporane.

---

33 Harvey, op. cit, p. 261–307.

34 Ibid, p. 293.

OCHIUL NARCISIST ȘI NIHILIST

Din perspectiva lui Heidegger, la început hegemonia văzului a scos la iveală viziuni mărețe, dar în timpurile moderne a devenit din ce în ce mai nihilistă. Observațiile lui Heidegger despre ochiul nihilist sunt cu atât mai interesante azi din punct de vedere intelectual. Multe dintre proiectele arhitecturale din ultimii 20 ani preamărite de presa internațională arhitecturală exprimă atât narcisism cât și nihilism.

Ochiul hegemonic încearcă să domine toate domeniile de producție culturală, și pare să diminueze capacitatea noastră de empatie, compasiune și participare în lume. Ochiul narcisist vede în arhitectură doar un mijloc de autoexprimare și un joc intelectual-artistic detașat de legăturile mentale și sociale esențiale, în timp ce ochiul nihilist promovează în mod deliberat detașarea senzorială, cea mentală și alienarea. Arhitectura nihilistă mai mult îndepărtează și izolează corpul decât să încurajeze cunoașterea lumii având în centru corpul, și face imposibilă decodarea semnificației colective în loc să încerce reconstruirea ordinii culturale. Lumea devine o călătorie vizuală hedonistă, dar lipsită de sens. Doar simțul văzului care se distanțează și se detașează este capabil de o atitudine nihilistă; este imposibil să ne gândim, spre exemplu, la un simț nihilistic al atingerii datorită apropierii, intimității, veridicității și identificării pe care acesta le presupune. Există atât un ochi sadic, cât și unul masochist, iar instrumentele lor în domeniul artelor contemporane și arhitecturii pot fi, de asemenea, identificate.

Actuala producție în masă a imaginilor tinde să înstrăineze vederea de implicarea emotivă și de identificare, și să le transforme într-un flux hipnotizant care nu implică concentrare sau participare. Michel de Certeau privește expansiunea tărâmului ocular în mod negativ: «De la televiziune la ziare, de la publicitate la tot felul de epifanii mercantile, societatea

noastră este caracterizată printr-o creștere cancerigenă a vederii, măsurând totul prin abilitatea de a vedea și de a fi văzut, și transformând comunicarea într-o călătorie vizuală.»[35] Extinderea cancerigenă a iconografiei arhitecturale superficiale de azi, golită de logica tectonică și de simțul materialității și al empatiei, face parte cu siguranță din acest proces.

SPAȚIUL ORAL VERSUS SPAȚIUL VIZUAL

Omul nu a fost însă întotdeauna dominat de privire. De fapt, dominația primordială a auzului a fost treptat înlocuită de vedere. Literatura antropologică descrie numeroase culturi în care simțurile individuale – mirosul atingerea și gustul – continuă să dețină roluri importante în comportament și comunicare. Rolul simțurilor în utilizarea spațiului colectiv și personal în diferite culturi reprezintă tema cărții prolifice «Dimensiunea ascunsă» de Edward Hall care, regretabil, arhitecții par să o fi dat uitării. [36] Studiile de proxemică ne oferă câteva indicii despre relațiile noastre instinctive și inconștiente cu spațiul, și despre folosirea instinctivă a spațiului în comunicarea comportamentală. Presupunerile lui Hall pot servi drept fundament pentru designul spațiilor funcționale intime și bio-culturale.

Walter J. Ong analizează tranziția de la cultura orală la cea scrisă și impactul asupra conștiinței umane și a simțului colectivității în Oralitate și știință.[37] Acesta insistă asupra

35 Așa cum se regăsește în ibid, p. 293.

36 Edward T. Hall, «Dimensiunea ascunsă», editura Doubleday, New York, 1969.

37 Walter J. Ong, «Oralitate și literatură: Tehnologizarea lumii», editura Routledge, Londra, New York, 1991.

faptului că «trecerea de la cultura orală la cea scrisă a reprezentat de fapt trecerea de la spațiul auditiv la cel vizual»[38] și că «tiparul a înlocuit dominația auzului care stăruia încă în universul gândirii și al exprimării, cu dominația văzului care își are originea în scris».[39] Din punctul lui de vedere, «aceasta este o lume insistentă a adevărurilor reci și inumane.»[40]

Ong analizează schimbările pe care trecerea de la cultura orală primordială la cultura cuvântului scris (și, în cele din urmă, cel tipărit) le-a cauzat în conștiința, memoria și înțelegerea spațiului. Acesta argumentează că pe măsură ce dominația auzului a cedat dominației văzului, gândirea situațională a fost înlocuită de gândirea abstractă. Această schimbare fundamentală în perceperea și înțelegerea lumii îi pare ireversibilă: «Deși cuvintele aparțin fundamental vorbirii orale, scrisul tiranic le închide pentru totdeauna într-un câmp vizual… o persoana alfabetizată nu poate recupera complet ceea ce un cuvânt înseamnă pentru oamenii exclusiv orali.»[41]

De fapt, hegemonia nedisputată a văzului pare un fenomen destul de recent, în ciuda originii în gândirea și optica greacă. Din punctul de vedere al lui Lucien Febvre: «Secolul al XVI-lea nu a văzut mai întâi, ci a auzit și a mirosit, a adulmecat aerul și a surprins sunete. De abia mai târziu a devenit interesat cu seriozitate și în mod activ de geometrie, concentrându-și atenția asupra lumii formelor lui Kepler (1571–1630) și Desargues din Lyon (1593–1662). Atunci vederea a fost descătușată în lumea științei, în lumea senzorialului și în cea a frumosului.»[42] Argumentul lui Robert Mandrou este asemănător: «Ierarhia

---

38 Ibid, p. 117.

39 Ibid, p. 121.

40 Ibid, p. 122.

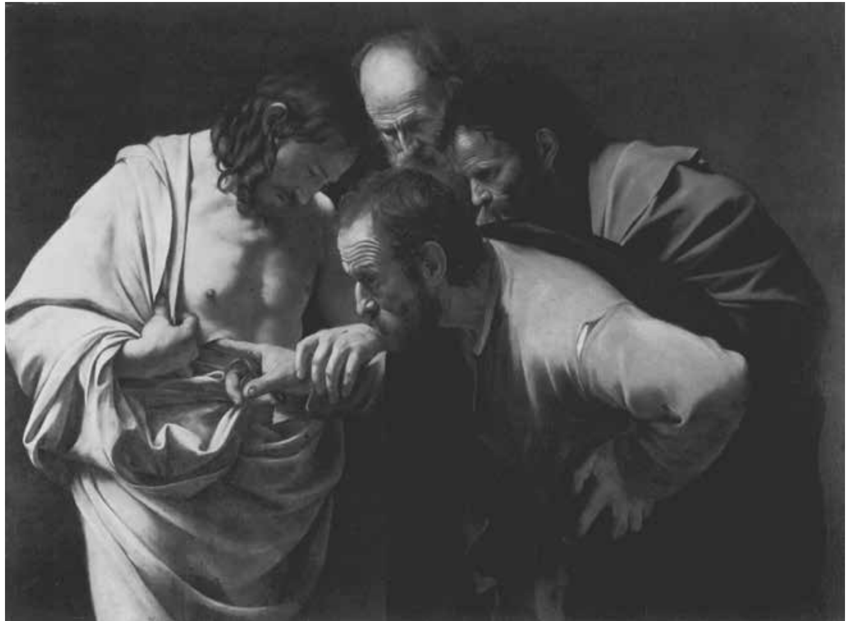
41 Ibid, p. 12.

42 Așa cum se regăsește în Jay (1994), op. cit, p. 34.



3. VEDEREA A FOST ÎNARMATĂ, CU PRECĂDERE ÎN ERA MODERNĂ, CU NUMEROASE INVENȚII TEHNOLOGICE. ÎN ZILELE NOASTRE PUTEM PĂTRUNDE CU PRIVIREA ADÂNC ÎN SECRETELE MATERIEI ȘI ÎN IMENSITATEA SPAȚIULUI COSMIC.

Ochiul aparatului foto, detaliu din filmul «Omul cu aparatul de filmat» de Dziga Vertov, 1929.



4. ÎN CIUDA PRIORITĂȚII PE CARE O ACORDĂM OCHIULUI, OBSERVAȚIA VIZUALĂ ESTE DESEORI CONFIRMATĂ PRIN ATINGERE.

Caravaggio, «Necredința Sf. Toma» (detaliu), 1601–1602, Galeria de Artă Sanssouci, Potsdam.

[simțurilor] nu era aceeași [ca în secolul al xx-lea] pentru că privirea care azi domină, se găsea pe locul al treilea după auz și simțul tactil, cu mult în urma lor. Ochiul care organizează, clasifică și ordonează nu era organul favorit al unui timp ce prefera auzul.» [43]

Hegemonia crescândă a privirii pare să se fi dezvoltat în paralel cu evoluția occidentală a conștiinței de sine și cu creșterea treptată a separării de sine și de lume; văzul ne desparte de lume, în timp ce toate celelalte simțuri ne unesc cu ea.

Expresia artistică se ocupă de sensurile pre-verbale ale lumii, sensuri care sunt încorporate și trăite mai degrabă decât înțelese rațional. Din punctul meu de vedere, poezia are capacitatea de a ne transpune temporar înapoi în lumea orală învăluitoare. Cuvantul re-oralizat al poeziei ne duce înapoi în centrul unei lumi interioare. «Poetul vorbește din pragul ființei» după cum afirmă Gaston Bachelard[44], dar și din pragul limbajului. Misiunea artei și a arhitecturii în general, este de a reconstrui experiența unei lumi interioare nediferențiate, în care nu mai suntem simpli spectatori, o lume din care facem parte. În lucrările de artă, înțelegerea existențială se naște din însăși întâlnirea noastră cu lumea și din ființarea-noastra-în-lume – ea nu este conceptualizată sau intelectualizată.

ARHITECTURA RETINALĂ ȘI PIERDEREA PLASTICITĂȚII

Arhitectura culturilor tradiționale este intrinsec legată de înțelepciunea tacită a corpului, fără a fi dominată vizual și

---

43 Așa cum se regăsește în ibid, p. 34–5.

44 Gaston Bachelard, «Poetica spațiului», Beacon Press, Boston, 1969, p. xii.

conceptual. În culturile tradiționale, construcția este ghidată de corp așa cum o pasăre își construiește cuibul în funcție de mișcările corpului său. Lutul indigen și arhitectura de noroi din diverse părți ale lumii par să fi luat naștere din simțurile musculare și haptice, mai degrabă decât din văz. Putem chiar identifica tranziția de la construcțiile indigene ale planului haptic spre controlul vederii ca o lipsă atât a plasticității și a intimității, cât și a simțului fuziunii totale, specific decorurilor culturilor indigene.

Dominația văzului evidențiată în filozofie este la fel de evidentă în dezvoltarea arhitecturii occidentale. Arhitectura greacă, cu sistemele sale elaborate de corecție a erorilor optice, era rafinată, în ultimă instanță, pentru plăcerea privirii. Totuși, privilegierea privirii nu implică neapărat respingerea celorlalte simțuri, după cum dovedesc sensibilitatea haptică, materialitatea și greutatea autoritară a arhitecturii grecești. Ochiul invită și stimulează senzațiile musculare și tactile. Privirea poate încorpora și chiar întări alte modalități senzoriale. Ingredientul tactil inconștient al privirii este deosebit de important și are o prezență puternică în arhitectura istorică, dar complet neglijat în arhitectura timpurilor noastre.

Începând de la Leon Battista Alberti, teoria arhitecturală occidentală a fost supusă întrebărilor despre percepția vizuală, armonie și proporții. Afirmația lui Alberti: «pictura nu este altceva decât intersecția piramidei vizuale în funcție de o anumită distanță, un centru fix și un anumit fel de iluminare» evidențiază paradigma perspectivală care a devenit instrumentul gândirii arhitecturale.[45] Trebuie din nou să subliniem că focalizarea conștientă asupra mecanismului vederii nu a rezultat în mod automat în respingerea decisivă și voită a

---

45 Leon Battista Alberti, așa cum se regăsește la Levin (1993), op. cit, p. 64.

celorlalte simțuri decât în era noastră a omniprezenței vizuale. Văzul își cucerește rolul hegemonic în practica arhitecturală, atât conștient cât și inconștient, doar treptat, prin nașterea ideii unui observator nematerial. Observatorul se detașează de relația corpului cu mediul prin suprimarea celorlalte simțuri, în special prin mijloacele extensiei tehnologice ale privirii și proliferarea imaginilor. După cum susține Marx W. Wartofsky: «vederea umană însăși este un artefact, produs de alte artefacte, și anume, de imagini.»[46]

Simțul vizual este dominant în scrierile moderniste. Afirmațiile lui Le Corbusier cum ar fi: «Exist doar dacă văd»[47], «Sunt și voi rămâne un martor ocular necăit – totul se află în vedere»[48], «Trebuie să vedem pentru a putea înțelege»[49], «... Te îndemn să deschizi ochii. Tu deschizi ochii? Ești antrenat să deschizi ochii, îi deschizi des, mereu, bine?»[50], «Omul privește crearea arhitecturii cu ochii săi care se află la 1,70 m de sol»[51], «Arhitectura este un lucru de plastic. Prin plastic înțeleg ceva ce poate fi văzut și măsurat de ochi»[52] evidențiază și mai mult statutul privilegiat al văzului în modernismul timpuriu. Afirmațiile lui Walter Gropius – «[designerul] trebuie să adapteze faptele științifice ale opticii și, astfel, să obțină un fundament teoretic care va ghida mâna ce dă formă, și va

---

46 Așa cum se regăsește la Jay, 1994, op. cit, p. 5.

47 Le Corbusier, «Precizia», MIT Press, Cambridge, 1991, p. 7.

48 Pierre-Alain Crosset, «Ochii care văd», Casabella, 531–532 (1987), p. 115.

49 Le Corbusier (1991), op cit, p. 231.

50 Ibid, p. 227.

51 Le Corbusier, «Către o nouă arhitectură», Architectural Press, Londra și Frederick A. Praeger, New York, 1959, p. 164.

52 Ibid, p. 191.

crea o bază obiectivă.»[53] – și cele ale lui László Moholy-Nagy – «Igiena opticității, sănătatea vizibilului înseamnă filtrarea lentă»[54] – confirmă rolul central pe care vederea îl ocupă în gândirea modernistă.

Crezul faimos al lui Le Corbusier definește fără îndoială o arhitectură a văzului: «Arhitectura este jocul savant, corect și magnific al formelor aduse laolaltă de lumină»[55]. Le Corbusier a avut însă un talent artistic aparte, o mână modelatoare și un simț profund al materialității, plasticității și gravitației, ceea ce a ferit arhitectura sa de un reductivism senzorial. Indiferent de exclamațiile ocularcentrismului cartezian a lui Le Corbusier, mâna a avut în opera sa un rol fetișist similar ochiului. Un puternic element tactil apare în schițele și lucrările lui Le Corbusier, iar această sensibilitate haptică este încorporată în perspectiva lui asupra arhitecturii. Totuși, părtinirea sa reducționistă devine devastatoare în proiectele urbane.

În arhitectura lui Mies van der Rohe predomină percepția perspectivală frontală, dar simțul său unic al ordinii, structurii, greutății, detaliului și meșteșugului îmbogățește considerabil paradigma vizuală. Pe deasupra, o operă arhitecturală este măreață tocmai când reușește să îmbine intențiile și aluziile contradictorii. Între intențiile conștiente și cele inconștiente e nevoie de tensiune pentru ca o lucrare să poată deschide participarea emoțională a observatorului. «Întotdeauna este nevoie de o soluționare simultană a opuselor» scrie Alvar Aalto[56].

---

53 Walter Gropius, Arhitetura, editura Fischer, Frankfurt Hamburg, 1956, p. 15–25.

54 Așa cum se regăsește la Susan Sontag, Despre fotografie, editura Penguin, New York, 1986, p. 96.

55 Le Corbusier (1959), op. cit, p. 31.

56 Alvar Aalto,«Taide ja tekniikka», [«Artă și tehnologie»], 1955, în Alvar Aalto și Göran Schildt (eds), Alvar Aalto: Luonnoksia [Schițe], Otava, Helsinki, 1972, p. 87, în traducerea lui Juhani Pallasmaa.



5. CÂND TRĂIM STĂRI EMOȚIONALE PUTERNICE SAU SUNTEM PIERDUȚI ÎN GÂNDURI, VĂZUL ESTE, DE OBICEI, SUPRIMAT.

René Magritte, Îndrăgostiții (detaliu), 1928, Muzeul de Artă Modernă, New York (primită de la Richard S. Zeisler).



6. VĂZUL ȘI SIMȚUL TACTIL SUNT UNITE ÎN CUNOAȘTEREA TRĂITĂ A LUMII.

Herbert Bayer, Singur în metropolă,1932 (detaliu), Colecția Buhl.

Afirmațiile scrise ale artiștilor și arhitecților nu ar trebui luate ca atare întrucât deseori reprezintă doar o intelectualizare sau o apărare conștientă aparentă ce se poate afla în contradicție evidentă cu intențiile inconștiente adânci, oferind astfel chiar seva operei.

La fel de clar, paradigma vizuală este condiția dominantă în planificarea urbană, de la planurile orașelor renascentiste idealizate la principiile utilitariste ale împărțirii și planificării care reflectă «igiena optică». Orașul contemporan devine, din ce în ce mai mult, orașul vederii, detașat de corp prin rapide mișcări motorizate sau prin privirea aeriană complet integratoare. Procesele de planificare au favorizat privirea carteziană idealizată și dezmembrată a controlului și detașării. Planurile urbane sunt idealizate iar perspectivele schematice sunt percepute prin «vederea de sus» după cum o definește Jean Starobinski[57] sau prin ceea ce Platon numește «ochiul minții».

Până de curând, teoria și critica arhitecturală au fost aproape pe de-a-ntregul preocupate de mecanismele văzului și expresiile vizuale. Percepția și cunoașterea formelor arhitecturale a fost adesea analizată prin legile formei receptivității vizuale. De asemenea, filozofia educativă a înțeles arhitectura în primul rând în termenii vizualului, subliniind construirea imaginilor tri-dimensionale în spațiu.

ARHITECTURA IMAGINILOR VIZUALE

Subiectivitatea oculară nu a fost niciodată mai evidentă ca în arhitectura dominantă a ultimilor 30 de ani, o arhitectură a

57 Așa cum se regăsește la Jay (1994), op. cit, p. 19.

imaginilor vizuale șocante și memorabile. În locul unei experiențe existențiale bazate pe plasticitate și spațialitate, arhitectura a adoptat strategia psihologică a publicității și persuasiunii imediate. Clădirile s-au transformat în produse-imagini lipsite în mod esențial de profunzime și sinceritate.

Pentru David Harvey «pierderea temporalității și căutarea impactului instantaneu» este strâns legată de pierderea profunzimii cunoașterii.[58] Frederic Jameson folosește noțiunea de «superficialitate voită» pentru a descrie condiția culturală contemporană și «obsesia pentru aparențe, suprafețe și impact instant care nu au putere de conservare în timp».[59]

Ca o consecință a fluviului actual de imagini, arhitectura de azi pare deseori o simplă artă retinală, completând astfel un ciclu epistemologic început de gândirea și arhitectura greacească. Schimbarea depășește însă simpla dominație vizuală. În locul unei întâlniri corporale situaționale, arhitectura a devenit o artă a imaginilor printate și fixate de ochiul grăbit al camerei. În cultura noastră a imaginilor, privirea însăși se aplatizează într-o imagine fără plasticitate. În locul cunoașterii subiective a lumii, o privim din afară precum spectatorii imaginilor proiectate pe suprafața retinală. David Michael Levin folosește termenul «ontologie frontală» pentru a descrie vederea frontală dominantă, fixată și focalizată.[60]

Susan Sontag a observat cu perspicacitate câteva lucruri despre rolul imaginilor fotografiate în felul în care percepem lumea. Aceasta scrie, de exemplu, despre «o mentalitate care vede lumea ca un set de potențiale fotografii»[61] și susține că «realitatea a ajuns să însemne din ce în ce mai mult ceea ce

58 Harvey, op. cit, p. 58.

59 Fredric Jameson, așa cum se regăsește în ibid, p. 58.

60 Levin (1993), op. cit, p. 203.

61 Sontag, op. cit, p 7.

ne arată aparatul foto»[62] și că «omniprezența fotografiilor are un efect greu de estimat asupra sensibilității etice. Prin mobilarea acestei lumi deja îngrămădite cu un duplicat de imagini al ei, fotografia ne convinge că lumea este mai accesibilă decât este în realitate.»[63]

Pe măsură ce clădirile își pierd plasticitatea, legătura cu limbajul și înțelepciunea corpului, acestea devin izolate în dimensiunea rece și distantă a privirii. Prin pierderea simțului tactil, a măsurilor și detaliilor create pentru corpul uman, și pentru mână în special, structurile arhitecturale devin respingător de plate, ascuțite, imateriale și ireale. Detașarea construcțiilor de realitatea materiei și meșteșugului transformă arhitectura într-un decor pentru ochi, într-o scenografie lipsită de autenticitatea materiei și a construcției. Sentimentul unei «aure», autoritatea prezenței, pe care Walter Benjamin o consideră necesară pentru o lucrare de artă autentică, s-a pierdut. Produsele tehnologiei instrumentalizate mistifică procesul construirii, devenind astfel apariții fantomatice. Utilizarea din ce în ce mai frecventă a pereților cortină amplifică starea de ireal și alienare. Transparența opacă paradoxală a acestor clădiri reflectă privirea neschimbată și impasibilă. Nu putem vedea și nici nu ne putem imagina viața din spatele acelor pereți. Oglinda arhitecturală care ne reflectă privirea și ne dublează lumea este o invenție enigmatică și înspăimântătoare.

MATERIALITATE ȘI TIMP

Platitudinea standardelor de construcție contemporane este întărită prin slăbirea simțului materialității. Materialele

62 Ibid, p. 16.

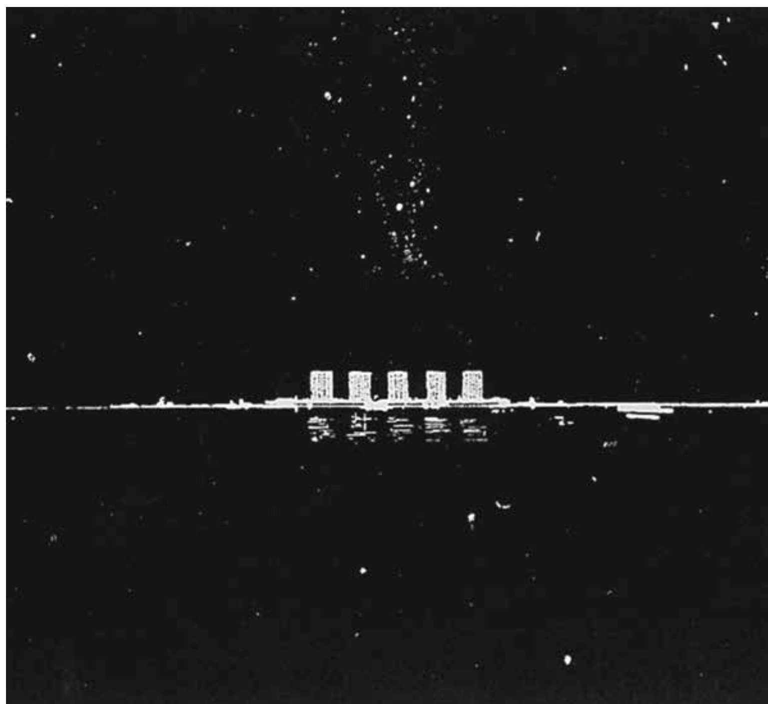
63 Ibid, p. 24.

naturale – piatra, cărămida, lemnul – ne permit să penetrăm suprafațele lor și să ne convingem de veridicitatea materiei. Materialele naturale își exprimă vârsta și istoria, dar și istoria originilor și istoria folosirii sale de către om. Întreaga materie există în continuitatea timpului, iar semnul uzurii adaugă experiența îmbogățitoare a timpului materialelor de construcție. Dar materialele fabricate azi (fâșii netede de sticlă, metale lăcuite și plastic sintetic) tind să prezinte ochiului suprafețe neprimitoare, fără să transmită nimic despre esența lor materială sau despre vârstă. Clădirile acestei ere tehnologizate tind de obicei către perfecțiunea fără vârstă și nu încorporează dimensiunea timpului sau procesul mental esențial al îmbătrânirii. Această teamă de a arăta urmele uzurii și vârsta este legată de teama noastră de moarte.

Transparența, senzația lipsei greutății și plutirea sunt teme centrale în arhitectura modernă. În decadele recente, a ieșit la suprafață o nouă iconografie arhitecturală care presupune reflectivitate, gradare, transparență, suprapunere și juxtapunere pentru crearea unui simț de profunzime a spațiului, dar și pentru subtile senzații schimbătoare de mișcare și lumină. Noua sensibilitate promite un tip de arhitectură ce poate transforma relativa imaterialitate și lipsa greutății a noilor mijloace tehnologice de construcție într-o experiență pozitivă a timpului, spațiului și sensului.

Atenuarea perceperii timpului în mediul contemporan are efecte mentale devastatoare. Terapeutul american Gotthard Booth afirmă că «nimic nu oferă omului o satisfacție mai mare decât participarea în procese care depășesc durata de viață a unui individ».[64] Omul are nevoia psihologică de a putea înțelege că suntem înrădăcinați în continuitatea temporală, iar în

64 Dintr-o conversație cu profesorul Keijo Petäjä în prima jumătate a anilor 1980. Sursa nu este identificată.



7. ORAȘUL CONTEMPORAN ESTE ORAȘUL VĂZULUI, AL DISTANȚĂRII ȘI EXTERIORITĂȚII.

Profilul orașului Buenos Aires propus de Le Corbusier – schiță dintr-o prelegere ținută la Buenos Aires în 1929.



8. ORAȘUL TACTIL ESTE ORAȘUL INTERIORITĂȚII ȘI AL APROPIERII.

Satul Casares situat în sudul Spaniei.
Fotografie: Juhani Pallasmaa

lumea creată de om, arhitectura are scopul de a facilita această experiență. Arhitectura domesticește spațiul interminabil și ne permite să îl locuim, dar ar trebui să domesticească și timpul infinit și să ne permită să locuim în continuumul temporal.

Evidențierea exagerată de azi a dimensiunilor intelectuale și conceptuale ale arhitecturii contribuie la dispariția esenței sale fizice, senzoriale și legate de corp. Arhitectura contemporană pozând în ipostaza de avangardă este mai des interesată de discursul arhitectural și de delimitarea posibilelor teritorii marginale ale artei decât să răspundă întrebărilor umane existențiale. Interesul acesta reducționist naște un fel de autism arhitectural, un discurs interiorizat și autonom nefondat pe realitatea existențială comună.

Cultura contemporană, în general, tinde către distanțare, către o înfricoșătoare de-senzualizare și de-erotizare a relației umane cu realitatea. Pictura și sculptura par să-și piardă și ele senzualitatea: în loc să îndemne la intimitate senzorială, operele de artă contemporane manifestă deseori un refuz prin care se distanțează de curiozitatea și plăcerea senzorială. Aceste lucrări artistice se adresează intelectului și capacităților de conceptualizare în locul simțurilor și reacțiilor corporale nediferențiate. Asaltul continuu al imaginilor irelevante duc doar la golirea treptată a imaginilor de conținutul emoțional. Imaginile devin bunuri infinite create pentru a amâna plictisul. La rândul lor, oamenii devin bunuri, consumându-se pe sine cu nonșalanță fără curajul sau posibilitatea de a-și confrunta propria realitate existențială. Am ajuns să trăim într-o lume onirică fabricată.

Nu doresc să exprim un punct de vedere conservator vizavi de arta contemporană în sensul adoptat de Hans Sedlmayr în «Arta în criză».[65] Sugerez doar că a avut loc o schimbare

---

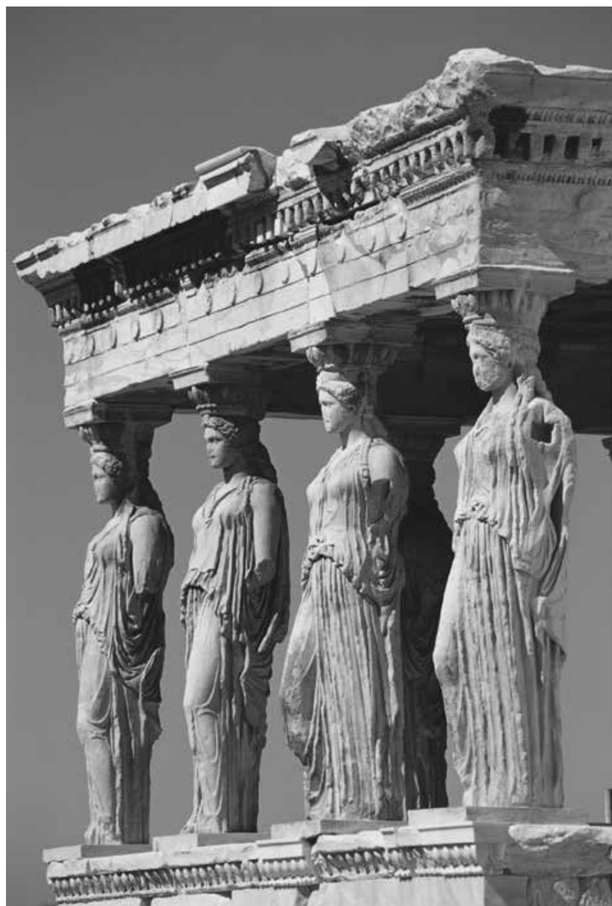
65 Hans Sedlmayr, «Arta în criză: centrul pierdut», editura Hollis & Carter, Londra, 1957.

deosebită în cunoașterea noastră senzorială și perceptuală a lumii, schimbare care se reflectă și în artă și arhitectură. Dacă dorim ca arhitectura să aibă un rol eliberator sau tămăduitor, în loc să susținem eroziunea sensului existențial, ar trebui să contemplăm multitudinea de căi secrete prin care arta arhitecturală este legată de realitatea culturală și mentală a timpului său. Ar trebui, de asemenea, să conștientizăm modul în care fezabilitatea arhitecturii este amenințată sau marginalizată de evenimentele politice, culturale, economice, cognitive și perceptuale. Arhitectura a devenit o formă artistică aflată în pericol.

RESPINGEREA FERESTREI LUI ALBERTI

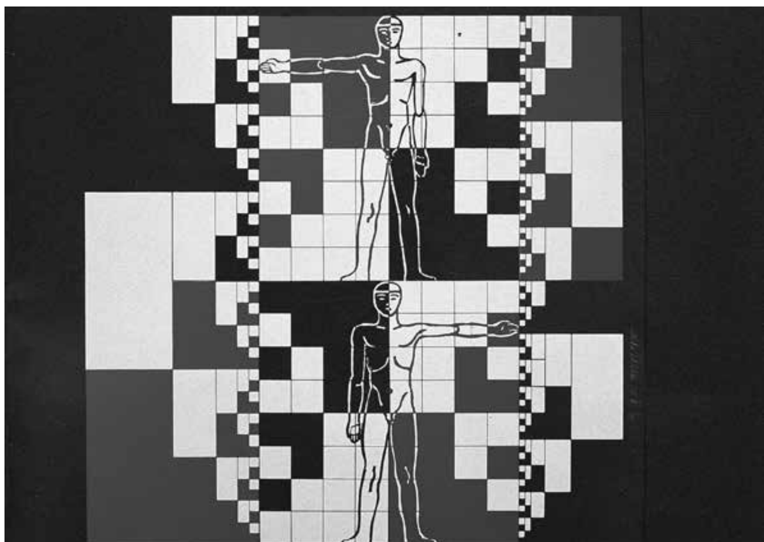
Ochiul în sine nu a rămas captiv în construcția monoculară fixă definită de teoriile renascentiste ale perspectivei. Privirea hegemonică a câștigat noi teritorii pentru receptivitatea și expresia vizuală. De exemplu, tablourile lui Hieronymus Bosch și Pieter Bruegel, invită deja privirea participantă să călătorească de-a lungul scenelor numeroaselor evenimente. Pictorii olandezi ai vieții burgheze din secolul al XVII-lea prezintă scene din viața cotidiană și obiecte de uz zilnic care depășesc limitele ferestrei lui Alberti. Tablourile baroce deschid privirea prin margini difuze, focus neclar și multiple perspective, oferind astfel o invitație clară, tactilă, și atrăgând corpul spre călătorii prin spațiul iluzoriu.

O linie vitală pentru evoluția modernității a fost eliberarea ochiului de perspectiva epistemologică carteziană. Tablourile lui Joseph Mallord William Turner continuă eliminarea cadrului imaginii și punctul de vedere al epocii baroce; impresioniștii părăsesc conturul, compoziția echilibrată și profunzimea perspectivală; Paul Cézanne aspiră să «facă vizibil felul în care



9. AVEM TENDINȚA DE A INTERPRETA O CLĂDIRE PRIN ANALOGIE CU PROPRIUL CORP ȘI VICE-VERSA.

Cariatidele de pe Erechteion, Acropolis, Atena (421–405 î.Hr.), British Museum, Londra



10. ÎNCEPÂND CU DINASTIILE EGIPTULUI ANTIC, PROPORȚIILE CORPULUI UMAN AU FOST FOLOSITE ÎN ARHITECTURĂ. TRADIȚIA ANTROPOCENTRICĂ A FOST APROAPE COMPLET UITATĂ ÎN ERA MODERNĂ.

Studiul lui Aulis Blomstedt asupra unui sistem proporțional pentru arhitectură bazat pe subdivizia pitagoreică a înălțimii de bază de 180 cm (se presupune din anii `60)

lumea ne atinge»[66]; cubiștii abandonează punctul de focalizare unic, reactivează vederea periferică și consolidează experiența haptică în timp ce pictorii *colorfield* resping profunzimea iluzorie și consolidează prezența picturii însăși ca artefact iconic și realitate autonomă. Artiștii peisagiști unesc realitatea operei cu realitatea lumii trăite și, în final, artiștii precum Richard Serra se adresează direct corpului, dar și cunoașterii prin orizontalitate, veticalitate, materialitate, gravitație și greutate.

Aceeași reacție împotriva hegemoniei privirii perspectivale a avut loc în arhitectura modernă în ciuda statului cultural privilegiat al privirii. Arhitectura kinestezică și texturată a lui Frank Lloyd Wright, clădirile musculare și tactile ale lui Alvar Aalto și arhitectura geometriei și gravității lui Louis Kahn sunt exemple deosebit de relevante în acest sens.

O NOUĂ PERSPECTIVĂ ȘI ECHILIBRUL SENZORIAL

Eliberată de dorința implicită de control și putere a privirii, poate că tocmai vederea nefocalizată a timpurilor noastre va fi din nou capabilă să deschidă noi perspective și curente în gândire. Pierderea focalizării cauzată de șirul de imagini poate emancipa ochiul de dominația sa patriarhală și poate da naștere unei priviri empatice. Extensiile tehnologice ale simțurilor au consolidat până acum primatul vederii, dar tot noile tehnologii pot «ajuta corpul [...] să detroneze

66 Maurice Merleau-Ponty, «Îndoiala lui Cézanne», în Merleau-Ponty (1964), op. cit, p. 19.

privirea neinteresată și dematerializată a spectatorului cartezian».[67]

Martin Jay face următoarea remarcă: «În opoziție cu forma renascentistă lucidă, lineară, solidă, fixă, planimetrică și închisă… barocul a fost pictural, sacru, neclar conturat, multiplu și deschis.»[68] Acesta susține și că «experiența vizuală barocă are un puternic simț tactil sau calitate haptică, ceea ce împiedică barocul să devină un exponent al ocularcentrismului absolut al rivalului său perspectival cartezian».[69]

Experiența haptică pare să pătrundă și mai mult în regimul ocular prin prezența tactilă a iconografiei moderne. Într-un clip video, spre exemplu, sau în transparența urbană stratificată din zilele noastre, nu putem opri fluxul imaginilor pentru observații analitice. În schimb, trebuie să îl percepem asemenea unei senzații haptice accentuate, așa cum un înotător simte valurile apei.

În «Deschiderea vederii: Nihilism și condiția postmodernă», o carte bine documentată și foarte interesantă la nivelul ideilor, David Michael Levin distinge două modalități de a vedea: «privirea asertorică» și «privirea alethică».[70] Din punctul acestuia de vedere, privirea asertorică este îngustă, dogmatică, intolerantă, rigidă, fixă, exclusivistă și imobilă, în timp ce privirea

---

67 Martin Jay, «Regimuri scopice în modernism», în ed. Hal Foster, Vedere și vizibilitate, Bay Press, Seattle, 1988, p. 10.

68 Ibid, p. 16.

69 Ibid, p. 17.

70 David Michael Levin, «Deschiderea orizonturilor: nihilismului și condiția postmodernismului», Editura Routledge, New York, Londra, 1988, p. 440.

alethică, asociată cu teoria hermeneutică a adevărului tinde să privească din multiple puncte de vedere și este pluralistă, democratică, contextuală, deschisă, orizontală și interesată.[71] După cum sugerează Levin, există semne prevestitoare ale unei noi modalități de a privi.

Deși noile tehnologii au consolidat hegemonia văzului, tot ele pot ajuta la re-echilibrarea simțurilor. Walter Ong este de părere că «prin telefon, radio, televizor și diverse tipuri de înregistrări audio, tehnologia electronică ne-a adus în era celei de-a doua oralități. Noua oralitate seamănă izbitor cu prima prin participarea sa mistică, prin creșterea simțului comun, prin atenția acordată momentului prezent.».[72]

«Noi, cei din Occident începem să descoperim că neglijăm simțurile. Această conștiință crescândă reprezintă un fel de revoltă târzie împotriva deposedării dureroase de experința senzorială pe care am îndurat-o în lumea tehnologizată» scrie antropologul Ashley Montagu.[73] Noua conștientizare este proiectată masiv astăzi de numeroși arhitecți din întreaga lume care încearcă să re-senzorializeze arhitectura printr-un puternic simț al materialității și hapticității, texturii și greutății, densității spațiului și luminii materializate.

---

71 Ibid.

72 Ong, op. cit, p. 136.

73 Montagu, op. cit, p. XIII.

Partea a II-a

După cum am aflat din eseul anterior, gândirea occidentală nu poate nega locul privilegiat pe care îl oferă privirii în detrimentul celorlalte simțuri după cum nu poate nega nici părtinirea ei în arhitectura secolului în care trăim. Dezvoltarea negativă în arhitectură este, desigur, puternic susținută de forțe și tipare de management, organizații și producții, dar și de impactul reducționismului și de universalizarea raționalismului tehnologic. Dezvoltarea negativă a simțurilor nu poate fi însă atribuită direct privilegiului istoric acordat privirii. Perceperea văzului ca cel mai important simț se bazează pe dovezi fiziologice, perceptuale și psihologice.[74] Problemele apar atunci când privirea este lipsită de interacțiune naturală cu celelalte simțuri și când acestea sunt eliminate sau suprimate, ceea ce are ca rezultat diminuarea și limitarea experienței lumii la sfera privirii. Această separare și rezumare fragmentează complexitatea, comprehensivitatea și plasticitatea interioară a sistemului perceptual, punând și mai mult în valoare detașarea și alienarea.

În cea de-a doua parte, voi urmări interacțiunile dintre simțuri și voi împărtăși câteva dintre impresiile proprii despre dimensiunea simțurilor în exprimarea și cunoașterea arhitecturii. În acest eseu propun o arhitectură senzorială opusă înțelegerii predominant vizuale a artei clădirilor.

---

74 Cu cele 800 000 de fibre nervoase și de 18 ori mai multe terminații nervoase decât cele ale nervul cohlear din ureche, nervul optic poate transmite creierului un număr incredibil de informații, cu o rată ce o depășește de departe pe cea a celorlalte organe de simț. Fiecare ochi conține 120 de milioane de celule fotoreceptoare, care recepteaza informații pe aproximativ 500 de nivele de luminozitate sau obscuritate, în timp ce mai mult de șapte milioane de celule cu conuri fac posibilă distingerea a un milion de combinații de culori. Jay, 1994, op. cit, p. 6.

CORPUL ÎN CENTRU

Corpul meu confruntă orașul străbătut. Picioarele măsoară lungimea arcadei și lățimea pieței. Privirea îmi proiectează inconștient trupul pe fațada catedralei unde se plimbă peste forme și contururi, simțind detaliile decorative și ancadramentele. Greutatea mea corporală întâlnește greutatea ușii catedralei, iar mâna apucă mânerul în timp ce pășesc în vidul întunecat de dincolo. Mă cunosc pe mine prin intermediul orașului așa cum orașul există prin experiența mea trupească. Orașul și corpul meu se completează și se definesc reciproc. Eu locuiesc în oraș așa cum orașul locuiește în mine.

Prin folozofia sa, Merleau-Ponty așează corpul uman în centrul lumii experiențiale și susține cu argumente consistente, după cum și Richard Kearney rezumă, că: «prin corpurile noastre ca centre vii de intenționalitate… ne alegem lumea și lumea ne alege pe noi».[75] În cuvintele lui Merleau-Ponty: «Corpul nostru se află în lume așa cum inima se află în organism: ține privitorul întotdeauna în viață, îi insuflă viață și o susține din interior și împreună formează un sistem»,[76] iar «experiența senzorială este instabilă și necunoscută percepției naturale la care ajungem folosindu-ne întregul trup deodată și care deschide o lume a simțurilor ce interacționează».[77]

Experiențele senzoriale sunt integrate cu ajutorul corpului sau, mai degrabă, sunt parte integrantă a corpului și a tipului de existență umană. Teoria psihanalizei a introdus

---

75 Kearney, «Mișcările moderne în filozofia europeană», op cit, p 74.

76 Maurice Merleau-Ponty, «Fenomenologia percepției», editura Routledge, Londra, 1992, p. 203.

77 Ibid, p. 225.

conceptul de imagine a corpului sau schema corporală ca centru al integrării. Corpurile și mișcările noastre sunt în permanentă interacțiune cu mediul. Lumea și sinele se informează și se redefinesc constant una pe cealaltă. Corpul perceput și imaginea lumii devin o experiență existențială unică și continuă. Niciun corp nu e despărțit de locul său din spațiu și nici nu există vreun spațiu care să nu se raporteze la imaginea inconștientă a sinelui care percepe.

«Imaginea corpului (...) se dezvoltă prin experiențele haptice și de orientare de la vârste timpurii. Mai târziu, imaginile nostre vizuale se dezvoltă și depind de experiențele acumulate haptic pentru a avea sens» susțin Kent C. Bloomer și Charles W. Moore în «Corp, memorie și arhitectură», unul dintre primele studii care vizau rolul corpului și al simțurilor în cunoașterea arhitecturii.[78] Autorii explică în continuare: «Ceea ce lipsește azi din casele noastre sunt posibilele schimburi dintre corp, imaginație și context»[79] ... «Până la un anumit punct, ne putem aminti de orice loc, parțial pentru că este unic, parțial pentru că ne-a afectat corpurile și a generat suficiente asocieri pentru a-l păstra în lumile noastre personale.»[80]

---

78 Kent C. Bloomer și Charles W. Moore, «Corpul, memoria și arhitectura», Yale University Press, New Haven, Londra, 1977, p. 44.

79 Ibid, p. 105.

80 Ibid, p. 107.

EXPERIENȚA MULTISENZORIALĂ

O plimbare printr-o pădure este revigorantă datorită interacțiunii constante dintre simțuri; Bachelard vorbește despre «polifonia simțurilor».[81] Ochiul colaborează cu trupul și cu celelalte simțuri. Sentimentul realului este mult mai pregnant prin această interacțiune constantă. În fond, arhitectura este o prelungire a naturii în lumea creată de om și oferă fundamentul pentru percepție și orizontul experienței și înțelegerii lumii. Ea nu este un artefact izolat și suficient sieși; ne îndreaptă atenția și experiența existențială spre orizonturi mai largi. De asemenea, arhitectura oferă o structură conceptuală și materială instituțiilor sociale, dar și condițiilor vieții cotidiene. Ea concretizează ciclul anului, traseul soarelui și scurgerea orelor de peste zi.

Orice experiență sensibilă a arhitecturii este multisenzorială; calitățile spațiului, materiei și scării obiectelor sunt măsurate de ochi, ureche, nas, piele, limbă, schelet și mușchi. Arhitectura întărește experiența existențială, simțul individului de a se afla în lume, iar asta este, în fond, o experiență puternică a sinelui. În locul văzului sau a celor cinci simțuri clasice, arhitectura implică mai multe câmpuri ale experienței senzoriale ce interacționează și se contopesc unele cu altele.[82]

Psihologul James J. Gibson susține că simțurile caută cu agresivitate mecanisme mai degrabă decât receptori pasivi. În locul celor cinci simțuri separate, Gibson concepe categorii ale sistemelor senzoriale: sistemul vizual, sistemul auditiv,

---

81 Gaston Bachelard, «Poetica reveriei», Beacon Press, Boston, 1971, p. 6.

82 Pe baza experimentelor efectuate pe animale, oamenii de știință au identificat 17 feluri diferite în care organismele vii pot răspunde mediului înconjurător. Jay (1994), op. cit, p. 6.

sistemul gust-miros, sistemul orientării de bază și sistemul haptic.[83] Filozofia steineriană susține că folosim, de fapt, nu mai puțin de 12 simțuri.[84]

Ochii doresc să colaboreze cu celelalte simțuri. Toate simțurile, inclusiv văzul, pot fi privite ca prelungiri ale simțului tactil – ca specializări ale pielii. Ele definesc interfața dintre piele și mediu, dintre opacitatea interioară a corpului și exterioritatea lumii. Din punctul de vedere al lui René Spity, «toate percepțiile încep în cavitatea orală care are rolul unei punți primare între percepția interioară și percepția exterioară.»[85] Chiar și ochiul atinge; privirea presupune o atingere inconștientă, mimesis corporal și identificare. După cum observă Martin Jay când descrie filozofia simțurilor lui Merleau-Ponty, «prin vedere atingem soarele și stelele».[86] Predecesorul lui Merleau-Ponty, episcopul și filozoful irlandez din sec. al XVIII-lea George Berkeley, leagă atingerea de vedere și susține că înțelegerea vizuală a materialității, distanței și spațiului n-ar fi posibile fără cooperarea memoriei haptice. Din perspectiva lui Berkeley, văzul are nevoie de ajutorul atingerii care oferă senzația «solidității, rezistenței și reliefării»[87]. Privirea despărțită

83 Bloomer și Moore, op. cit, p. 33.

84 Antropologia și psihologia spirituală bazate pe studiile despre simțuri ale lui Rudolf Steiner disting 12 simțuri: simțul vieții, cel tactil, cel al mișcării, cel al echilibrului; simțul vizual, al mirosului, al gustului, al căldurii, al auzului, simțul limbajului, al gândului și simțul eului. Albert Soesman, «Cele douăsprezece simțuri, izvoare nesecate ale sufletului», Hawthorn Press, Stroud, Glos, 1998.

85 Citat din Victor Burgin, «Spațiul pervers», după citarea din ed. Beatriz Colomina, «Sexualitate și spațiu», Princeton architectural Press (Princeton, NJ), 1992, p. 233.

86 Jay, după cum e citat în Levin (1993), op. cit.

87 Stephen Houlgate, «Vedere, reflexie și deschidere: «Hegemonia vederii» dintr-o perspectivă hegeliană», la Levin (1993), op. cit, p. 100.

de atingere nu ar putea «înțelege distanța, exteriorul, profunzimea, și, prin urmare, nici spațiul sau corpul.[88] În linia lui Berkeley, Hegel afirma că singurul simț ce poate oferi senzația profunzimii spațiului este cel tactil pentru că acesta «simte greutatea, rezistența și forma tridimensională (*gestalt*) a corpurilor materiale, făcându-ne astfel conștienți de lucrurile care se întind dincolo de noi în toate direcțiile.»[89]

Privirea dezvăluie ceea ce atingerea cunoaște deja. Putem considera simțul tactil o dimensiune involuntară a privirii. Ochii noștri mângâie suprafețe îndepărtate, contururi și muchii, iar senzația tactilă inconștientă determină cât de plăcută sau neplăcută este experiența. Ce se află departe și ce se află aproape este trăit cu aceeași intensitate, cele două contopindu-se într-o singură trăire. În cuvintele lui Merleau-Ponty: «Vedem adâncimea, netezimea, moliciunea, tăria obiectelor. Cézanne a afirmat că vedem chiar și mirosul lor. Dacă pictorul trebuie să exprime lumea, dispunerea culorilor trebuie să conțină acest tot indivizibil, altfel pictura lui va trimite doar la lucruri fără a le reda în unitatea esențială, prezența, plenitudinea insurmontabilă care reprezintă pentru noi definiția realului.»[90]

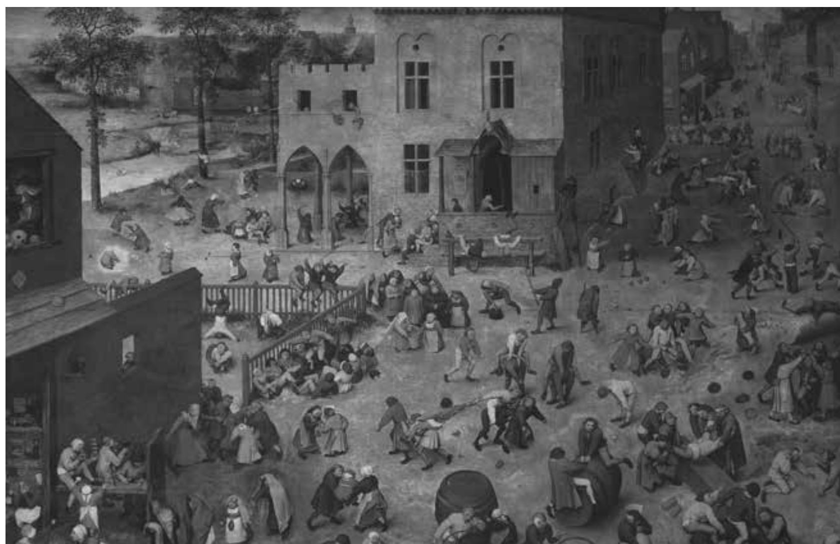
Dezvoltând ideea lui Goethe că o operă de artă trebuie să îndemne la «îmbogățirea vieții»,[91] Bernard Berenson a sugerat că atunci când experimentăm o operă de artă, ne imaginăm o întâlnire fizică autentică prin «senzații născute în minte». Dintre acestea, pe cele mai importante le-a numit «valori

88 Așa cum se regăsește la Houlgate, ibid, p. 100.

89 Așa cum se regăsește la Houlgate, ibid, p. 108.

90 Merleau-Ponty (1964), op. cit, p. 15.

91 Așa cum se regăsește la Montagu, op. cit, p. 308.



11. ORAȘUL PARTICIPĂRII SENZORIALE

Pieter Brueghel cel Bătrân, Jocuri de copii (detaliu), 1560,
Muzeul Kunsthistorisches cu MVK și ÖTM, Viena.



12. ORAȘUL MODERN SĂRĂCIT DE SENZORIAL.

Zona comercială a Brasíliei, Brazilia, 1968.
Fotografie: Juhani Pallasmaa

tactile».[92] Din punctul lui de vedere, opera de artă autentică stimulează senzațiile închipuite ale atingerii, iar această stimulare duce la îmbogățirea vieții. Într-adevăr, în pictura lui Bonnard simțim apa din cadă, în peisajele lui Turner aerul umed iar în pictura lui Matisse căldura soarelui și briza răcoroasă a ferestrelor deschise spre mare.

În același mod, o operă de arhitectură generează un complex indivizibil de impresii. Întâlnirea palpabiă cu Fallingwater a lui Frank Lloyd Wright adună pădurea înconjurătoare, volumele, suprafețele, texturile și culorile casei, chiar și mirosurile pădurii și sunetele râului, într-o experiență plină și unică. O operă de arhitectură nu este experimentată ca o colecție de imagini vizuale izolate, ci ca o prezență materială și spirituală. Opera de arhitectură încorporează și îmbină atât structurile fizice, cât și pe cele mentale. Frontalitatea vizuală a desenelor de arhitectură se pierde în experiența reală a arhitecturii. Arhitectura de calitate oferă forme și suprafețe sculptate pentru plăcerea privirii care atinge. «Conturul și profilul (modénature) reprezintă măsura arhitectului» după cum afirma Le Corbusier, dezvăluind un ingredient tactil în înțelegerea lui, de altfel, oculară a arhitecturii.[93]

Imaginile unui plan senzorial alimentează imaginile unei alte dimensiuni. Imaginile prezenței le nasc pe cele ale memoriei, imaginației și visării. «Cel mai mare avantaj al casei este faptul că aceasta adăpostește reveria, casa îl protejează pe visător, casa îți permite să visezi în liniște» scrie Bachelard.[94] Mai mult, un spațiu arhitectural încadrează, oprește, întărește și ne îndreaptă gândurile, oprindu-le din rătăcire. Putem visa și simți

92 Așa cum este folosit de Montagu, ibid.

93 Le Corbusier (1959), op. cit, p. 11.

94 Bachelard (1971), op. cit, p. 6.

că suntem afară, dar avem nevoie de geometria arhitecturală a unei camere pentru a gândi limpede. Geometria gândurilor rezonează cu geometria camerei.

În «Cartea ceaiului» Kakuzō Okakura descrie cu subtilitate imaginile multisenzoriale evocate de ceremonia ceaiului. «Liniștea domină neînsoțită decât de notele apei clocotind în ceainic. Ceainicul cântă frumos pentru că piesele de metal sunt aranjate la fund astfel încât să producă o melodie neobișnuită în care se pot distinge ecourile unei căderi de apă înăbușite de nori, ale unei mări îndepărtate ce se sparge de stânci, ale unei furtuni ce mătură o pădure de bambus sau murmurul unei păduri de pini de pe o colină depărtată.»[95] În descrierea lui Okamura ceea ce este prezent și absent, apropiat și depărtat, simțit și imaginat, se contopesc. Corpul nu este doar o entitate fizică. El este îmbogățit de memorie și vis, trecut și viitor. Mai mult chiar, Edward S. Casey susține că memoria noastră nu ar putea exista fără o memorie a corpului.[96] Lumea se reflectă în corp iar corpul este proiectat în lume. Corpul ne ajută să ne amintim așa cum ne ajută sistemul nervos și creierul.

Simțurile nu numai că mediază informațiile pentru judecata intelectului, dar sunt și un mijloc de a stârni imaginația și de a articula gândirea senzorială. Fiecare formă de artă dezvoltă gândirea metafizică și existențială prin propriile mijloace și prin implicarea senzorială. «Orice teorie a picturii este o metafizică» afirmă Merleau-Ponty[97], dar această afirmație poate fi extinsă la procesul concret al creației artistice pentru că orice pictură se bazează pe presupuneri implicite despre

---

95 Kakuzō Okakura, «Cartea ceaiului», Kodansha International (Tokyo; New York, NY), 1989, p. 83.

96 Edward S. Casey, «Aducerea aminte: Un studiu fenomenologic», Indiana University Press (Bloomington and Indianapolis, IN), 2000, p. 172.

97 Așa cum se regăsește la Judovitz, în Levin (1993), op cit, p. 80.

esența lumii. «Pictorul își ia corpul cu sine» spune Paul Valéry. Într-adevăr, nu avem cum să ne imaginăm modul în care ar putea să picteze o minte» continuă Merleau-Ponty.[98]

În mod asemănător, e de neconceput să gândim o arhitectură pur cerebrală care să nu fie o proiecție a corpului omenesc și a deplasării noastre în spațiu. Arta arhitecturii este legată, de asemenea, și de întrebări metafizice și existențiale care privesc viața omului în lume. E nevoie de o minte limpede pentru a face arhitectură, dar acesta este un tip specific de gândire întrupată care are loc prin simțuri și corp și prin intermediul arhitecturii. Arhitectura elaborează și comunică gândurile rezultate din confruntarea directă a omului cu lumea prin «emoții plastice»[99]. Din punctul meu de vedere, scopul arhitecturii este «să facă vizibil felul în care lumea ne atinge» după cum a spus Merleau-Ponty despre pictura lui Cézanne[100].

IMPORTANȚA UMBREI

Ochiul este organul distanței și al separării, în timp ce atingerea este simțul apropierii, intimității și afecțiunii. Ochiul supraveghează, controlează și investighează în timp ce atingerea apropie și mângâie. În timpul experiențelor emoționale copleșitoare, avem tendința să închidem ochii care ne distanțează. Închidem ochii când dormim, ascultăm muzică sau

98 Maurice Merleau-Ponty, «Primatul percepției», (ed) James M Edie, Northwestern University Press, Evanston, 2000, p 162.

99 Le Corbusier (1959), op. cit, p. 7.

100 Merleau-Ponty (1964), op. cit, p. 19.

îi alintăm pe cei dragi. Umbrele intense și întunericul sunt esențiale pentru că întunecă precizia vederii, oferă ambiguitate adâncimii și distanței și invită vederea periferică involuntară împreună cu fantezia tactilă.

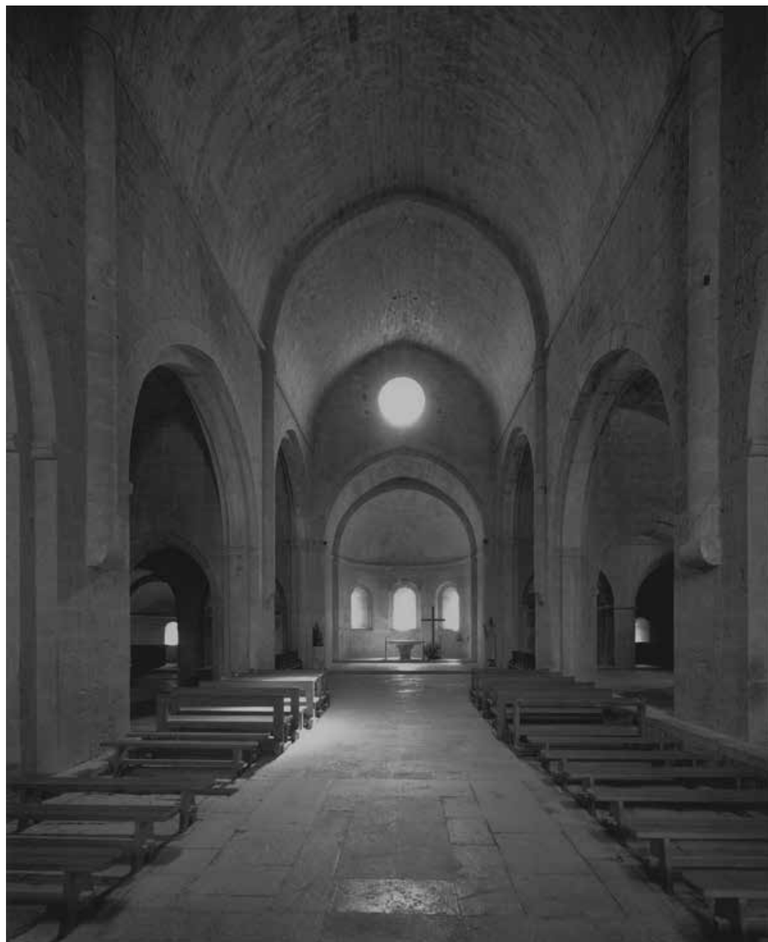
O stradă a unui oraș vechi cu secvențe alternante de întuneric și lumină este cu mult mai misterioasă și mai atrăgătoare decât străzile iluminate puternic și uniform din zilele noastre. Imaginația și visarea sunt stimulate de lumina difuză și de umbre. Pentru a putea gândi limpede, precizia vederii trebuie suprimată fiindcă gândurile călătoresc cu ajutorul privirii pierdute. Omogenitatea luminii puternice paralizează imaginația la fel cum omogenitatea spațiului slăbește experiența existențială și îndepărtează simțul locului. Ochiul omenesc este perfect adaptat pentru crepuscul, nu pentru lumina orbitoare a zilei.

Ceața și crepusculul trezesc imaginația prin estomparea și ambiguizarea imaginilor vizuale. O pictură chinezească reprezentând un peisaj montan în ceață sau grădina Zen de nisip greblat Ryōan-ji invită privirea să se piardă, nefixându-se asupra niciunui lucru, evocând o stare meditativă asemănătoare transei. Privirea rătăcitoare străpunge suprafața imaginii fizice și este ațintită asupra infinitului.

În cartea sa «Laudă umbrei», Jun'ichirō Tanizaki evidențiază faptul că până și gătitul depinde de umbre în Japonia și că nu poate fi separat de întuneric: «Iar când servim Y kan într-un vas lăcuit, e ca și când întunericul încăperii ți s-ar topi în gură.»[101] Scriitorul ne reamintește că în trecut dinții înnegriți ai gheishei și buzele ei verzi spre negru împreună cu fața vopsită în alb căutau să evidențieze întunericul și umbrele din cameră.

---

101 Jun'ichiro Tanizaki, «Elogiul umbrelor», edituraa Leete's Island Books, New Haven, 1977, p. 16.



13. ÎN ORAȘELE ȘI SPAȚIILE ISTORICE, EXPERIENȚA ACUSTICĂ DUBLEAZĂ EXPERIENȚA VIZUALĂ BOGATĂ.

Abația cisterciană veche Le Thoronet din sudul Franței, inființată inițial în Florielle în anul 1136, trasferată pe situl actual în 1176.

Fotografie: David Heald



14. ÎN LOCURI CE OFERĂ EXPERIENȚE BOGATE ȘI PLINE DE PROSPEȚIME, TOATE SIMȚURILE INTERACȚIONEAZĂ ȘI SE UNESC FORMÂND IMAGINEA MEMORABILĂ A ACELUI LOC.

Un spațiu olfactiv: piața de mirodenii din Harrar, Etiopia.
Fotografie: Juhani Pallasmaa.

În mod asemănător, simțul extraordinar de puternic al focalizării și prezenței din picturile lui Caravaggio și Rembrandt se nasc din profunzimea umbrei care învăluie protagonistul ca un obiect prețios pe un fundal catifelat și întunecat ce absoarbe toată lumina. Umbra înzestrează obiectul luminat cu formă și viață. Arta *chiaroscuro*-ului se numără și printre abilitățile unui maestru arhitect. În spațiile arhitecturale mari există o respirație continuă de lumină și umbră: umbra inspiră iar iluminatul expiră lumina.

Astăzi, lumina s-a transformat în simplă materie cantitativă iar fereastra și-a pierdut importanța de mediator între cele două lumi, între închis și deschis, interior și exterior, privat și public, umbră și lumină. Întrucât și-a pierdut sensul ontologic, fereastra s-a transformat într-o simplă lipsă a peretelui. Luis Barragán, adevăratul magician al intimității tainice, misterului și umbrei în arhitectura contemporană, scrie: «Spre exemplu (...) utilizarea fațadelor cortină (...) privează clădirile de intimitate, de efectul umbrelor și de atmosferă. Arhitecții din întreaga lume s-au înșelat în legătură cu proporțiile pe care le-au dat pereților cortină sau spațiilor care se deschid în exterior. Ne-am pierdut simțul vieții intime, am devenit obligați să trăim vieți publice, în esență departe de casă.».[102] În mod similar, cele mai multe locuri publice contemporane ar deveni mai plăcute dacă lumina ar fi mai puțin intensă și distribuirea ei neregulată. Pântecele întunecat al sălii consiliului din primăria lui Alvar Aalto din Säynätsalo recreează un sentiment mistic și mitologic al comunității; întunericul creează un sentiment de solidaritate și întărește cuvântul vorbit.

102 Alejandro Ramírez Ugarte, «Interviu cu Luis Barragán»(1962), în Enrique X de Anda Alanis, «Luis Barragán: Clásico del Silencio», colecția Somosur, Bogota, 1989, p. 242.

Când trăim emoții puternice, stimulii simțurilor par să se mute de la cele mai rafinate simțuri la cele mai arhaice, de la vedere la auz, pipăit și miros, de la lumină la umbră. O cultură care încearcă să-și controleze cetățenii va folosi probabil direcția opusă de acțiune, îndepărtându-l de individualitatea și identificarea intimă spre o detașare publică și distantă. O societate a supravegherii este în mod necesar o societate a privirii voyeuristice și sadice. O metodă eficientă de tortură mentală e folosirea constantă a unui surse de lumină puternice care nu lasă loc retragerii psihice sau intimității. Chiar și interioritatea cea mai întunecată a sinelui este expusă și violată.

INTIMITATEA ACUSTICĂ

Privirea izolează, pe când sunetul încorporează. Vederea este direcțională, pe când sunetul este omni-direcțional. Simțul vizual implică exterioritatea, în timp ce sunetul creează o experiență a interiorității. Privesc un obiect, dar sunetul se apropie de mine, ochiul ajunge până departe, dar urechea recepționează. Clădirile nu reacționează la privirea noastră, însă întorc sunetele la urechea noastră. «Acțiunea sunetului care așează în centru lucrurile afectează simțul cosmic al omului» scrie Walter Ong. «Pentru culturile orale, cosmosul este un eveniment perpetuu ce-l are pe om în centru. Omul este *umbilicus mundi*, buricul pământului.»[103] Ne dă de gândit ideea că lipsa psihologică a centrului în lumea contemporană poate fi atribuită, cel puțin în parte, dispariției integrității lumii auditive. Auzul structurează și articulează experiența și înțelegerea

103 Ong, op. cit, p. 73.

spațiului. În mod normal, nu suntem conștienți de importanța auzului pentru experimentarea spațiului, deși sunetul oferă deseori continuumul temporal ce cuprinde impresiile vizuale. Dacă, spre exemplu, îndepărtăm coloana sonoră dintr-un film, scena pierde din plasticitate și din simțul continuității și al vieții. Într-adevăr, filmele mute au fost nevoite să compenseze lipsa sunetului prin interpretări ostentative.

Adrian Stokes, pictor și eseist englez, face câteva observații despre interacțiunea dintre spațiu și sunet, sunet și piatră. «Clădirile ascultă la fel de răbdător ca mamele. Sunetele lungi, distincte sau aparent încâlcite liniștesc deschiderile palatelor care se sprijină treptat înapoi pe canal sau paviment. Un sunet lung împreună cu ecoul său aduce piatra la desăvârșire» scrie acesta.[104]

Oricine s-a trezit pe jumătate din somn din cauza sunetului unui tren sau a unei ambulanțe într-un oraș nocturn și care prin somnul ei/lui a avut experiența spațiului orașului cu nenumărații lui locuitori împrăștiați prin structurile sale, cunoaște puterea sunetului asupra imaginației. Sunetul nocturn ne amintește de singurătatea și mortalitatea omului și ne face conștienți de întregul oraș adormit. Oricine a fost captivat de picuratul apei într-o ruină întunecată poate confirma capacitatea extraordinară a urechii de a modela volume într-un vid întunecat. Spațiul trasat de ureche în întuneric devine o cavitate sculptată direct în interiorul minții.

Ultimul capitol din cartea provocatoare a lui Steen Eiler Rasmussen «Cunoașterea arhitecturii» poartă un titlu semnificativ: «Ascultând arhitectura».[105] Scriitorul descrie diverse

---

104 Adrian Stokes, «Neted și aspru», în «Scrierile critice ale lui Adrian Stokes», volumul II, editura Thames & Hudson, Londra, 1978, p. 245.

105 Steen Eiler Rasmussen, «Cunoașterea arhitecturii», MIT Press, Cambridge, 1993.

dimensiuni ale calităților acustice și ne reamintește de acustica tunelurilor Vienei din filmul «Al treilea om» în care Orson Welles este protagonist: «Impactul lungimii și al formei cilindrice a tunelului se revarsă asupra urechii.»[106]

Vederea este simțul însingurării privitorului în timp ce auzul creează un sentiment de înlănțuire și solidaritate. Privirea noastră se plimbă singuratică prin adâncimile întunecate ale unei catedrale, dar sunetul orgii ne face să trăim imediat afinitatea cu spațiul. Ne holbăm însingurați, captivați de spectacolul de la circ, dar ropotul de aplauze care urmează detensionării atmosferei ne unește cu mulțimea. Sunetul clopotelor bisericilor care reverberează peste străzile unui sat ne actualizează în minte faptul că suntem locuitori ai săi. Ecoul pașilor pe o stradă pavată are o încărcătură emoțională pentru că sunetul care reverberează din pereții din apropiere ne pune în legătură nemediată cu spațiul. Sunetul măsoară spațiul și îi dă o măsură inteligibilă. Pipăim limitele spațiului prin urechi. Strigătele pescărușilor în port trezesc în noi intuiția oceanului întins și a orizontului infinit.

Fiecare oraș are ecoul său care depinde de tiparul și dimensiunea străzilor, stilurile arhitecturale și materialele dominante. Ecoul unui oraș renascentist diferă de cel al unui oraș baroc. Însă orașele noastre și-au pierdut cu totul ecourile. Spațiile vaste și deschise din orașele contemporane nu întorc sunetele, iar în interiorul clădirilor de azi, ecourile sunt absorbite și cenzurate. Muzica înregistrată difuzată în mall-uri și spațiile publice înlătură posibilitatea de a percepe volumul acustic al spațiului. Urechile ne-au fost orbite.

---

106 Ibid, p. 225.

TĂCEREA, TIMPUL ȘI SINGURĂTATEA

Experiența auditivă esențială pe care arhitectura o creează este liniștea. Arhitectura pune în scenă construcția redusă la tăcere prin materie, spațiu și lumină. În ultimă instanță, arhitectura este arta tăcerii pietrificate. După ce zgomotul construirii încetează, iar strigătele muncitorilor se sting, o clădire devine muzeul unei tăceri pline de răbdare. În templele egiptene întâlnim liniștea ce înconjura faraonii, catedralele gotice ne amintesc de ultima notă abia perceptibilă dintr-un cânt gregorian iar ecoul pașilor romanilor tocmai s-a stins din Panteon. Casele vechi ne duc înapoi în timpul lent și în liniștea trecutului. Tăcerea arhitecturii este participativă, ea reactualizează trecutul. O experiență arhitecturală puternică elimină toate zgomotele exterioare, prin ea ne concentrăm asupra existenței noastre și, la fel ca arta în general, ne ajută să ne conștientizăm singurătatea existențială.

Accelerarea incredibilă a vitezei din secolul trecut a prăbușit timpul în ecranul plat al prezentului pe care se proiectează simultaneitatea lumii. Pe măsură ce timpul își pierde desfășurarea și ecoul în trecutul primordial, omul își pierde sentimentul sinelui ca ființă istorică și se simte amenințat de «teroarea timpului».[107] Arhitectura ne salvează din îmbrățișarea prezentului și ne ajută să experimentăm curgerea lentă și tămăduitoare a timpului. Clădirile și orașele sunt instrumente și muzee ale timpului. Ne ajută să înțelegem trecerea timpului și să participăm în cicluri temporale care depășesc viața individuală.

---

107 Karsten Harries, «Construcțiile și teroarea veacului», în «Perspecta: Jurnalul de arhitectură din Yale», New Haven, 19 (1982), pp. 59–69.

Arhitectura ne unește cu cei trecuți din viață pentru că prin clădiri ne putem imagina agitația străzii medievale și ne putem imagina o procesiune solemnă care se apropie de catedrală. Timpul arhitecturii este un timp înghețat. În cele mai impresionante clădiri, timpul e de neclintit. Timpul a fost pietrificat în tempul din Karnak într-un prezent imobil și atemporal. Timpul și spațiul sunt pentru totdeauna interconectate prin spațiile dintre coloanele uriașe ale templului iar materia, spațiul și timpul se contopesc într-o unică experiență elementară: sentimentul existenței.

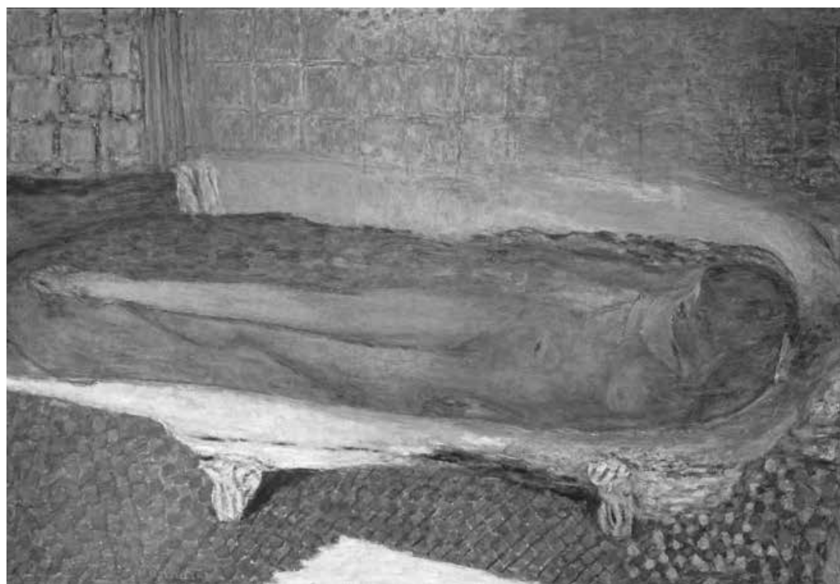
Marile lucrări moderne au oprit pentru totdeauna timpul utopic al optimismului și speranței; chiar și după decenii de obstacole, ele oferă un aer proaspăt și promisiunea viitorului. Sanatoriul din Paimio creat de Alvar Aalto e înduioșător prin credința sa neștirbită în viitorul omului și în misiunea socială a arhitecturii. Vila Savoye a lui Corbusier ne face să credem în uniunea dintre rațiune și frumusețe, etică și estetică. Casa Melnikov din Moscova a traversat perioade de schimbări sociale și culturale dramatice ca un martor tăcut al voinței și spiritului utopic ce a creat-o.

Experiența operei de artă creează un dialog intim între operă și privitor și exclude alte interacțiuni. «Arta este procesul de *mise-en-scène* al memoriei» și «Arta e creată de însingurați pentru însingurați» scrie Cyril Connolly în «Mormântul neliniștit».[108] În mod semnificativ, aceste propoziții sunt subliniate de Luis Barragán în exemplarul său din acest volum de poezie.[109] Există un sentiment al melancoliei în substratul tuturor experiențelor artistice impresionante; aceasta este

---

108 Cyril Connolly, «Mormântul neliniștit: Un ciclu al lumii de Palinurus», editura Curwen Press for Horizon, Londra, 1944.

109 Citat preluat din Emilio Ambasz, «Arhitectura lui Luis Barragán», Muzeul de Artă Modernă, New York, 1976, p. 108.



15. EXPERIENȚELE PUTERNICE DE INTIMITATE, FAMILIARITATE ȘI PROTECȚIE SUNT SENZAȚII ALE PIELII DEZVELITE.

Pierre Bonnard, Nud în cadă (detaliu), 1937, Musée du Petit-Palais, Paris.



16. ȘEMINEUL CA SPAȚIU AL APROPIERII INTIME ȘI PERSONALE.

Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, 1904–6.

tristețea temporalității imateriale a frumuseții. Arta proiectează un ideal inaccesibil: idealul frumuseții care atinge pentru o clipă eternitatea.

SPAȚII ALE MIROSULUI

Avem nevoie de opt molecule de substanță pentru a declanșa impulsul mirosului într-o terminație nervoasă și putem detecta peste 10 000 de mirosuri diferite. Mirosul spațiului este deseori amintirea cea mai îndelungată a acestuia. Nu-mi amintesc cum arăta ușa de la ferma bunicului meu în timpul copilăriei mele, dar îmi amintesc de rezistența greutății ei și de patina suprafeței de lemn zgâriată de zeci de ani de uzură și îmi mai amintesc cu claritate mirosul de acasă care mă întâmpina ca un zid invizibil în spatele ușii. Fiecare locuință are mirosul specific de acasă.

Un miros specific ne face să intrăm fără să ne dăm seama într-un spațiu complet uitat de memoria retinei; nările trezesc o imagine uitată și intrăm vrăjiți într-o visare cu ochii deschiși. Nasul ajută ochii să-și amintească. «Memoria și imaginația rămân asociate. Doar eu, prin amintirile unui alt secol, pot deschide dulapul adânc ce mai păstrează încă pentru mine acel miros unic, mirosul stafidelor uscându-se pe o tavă de nuiele. Mirosul stafidelor! E un miros dincolo de orice descriere, care necesită multă imaginație pentru a putea fi mirosit.» scrie Bachelard.[110]

Cât e de plăcut să treci dintr-un tărâm al mirosurilor într-altul prin străzile înguste ale unui oraș vechi! Sfera

110 Bachelard (1969), op. cit, p. 13.

miresmei unui magazin de dulciuri ne amintește de inocența și curiozitatea copilăriei, mirosul dens dintr-un atelier de încălțăminte ne face să ne imaginăm cai, șei, hamuri și entuziasmul echitației, mireasma unui magazin de panificație naște imagini ale sănătății, nutriției și forței fizice în timp ce parfumul unei patiserii ne duce cu gândul la fericirea burgheză. Satele pescărești sunt de obicei memorabile prin amestecul dintre mirosurile mării și cele ale pământului. Prin mirosul puternic al algelor simțim adâncimea și greutatea mării, transformând astfel orice port prozaic într-o Atlantidă pierdută.

Printre plăcerile unei călătorii se numără și familiarizarea cu geografia și microcosmosul mirosurilor și gusturilor. Fiecare oraș are spectrul propriu al gusturilor și miresmelor. Tarabele de pe străzi sunt expoziții apetisante de mirosuri: creaturi din ocean îmbibate cu mirosul algelor, legume ce poartă mirosul pământului fertil și fructe cu parfumul soarelui și al aerului umed de vară. Meniurile restaurantelor expuse în stradă ne fac să ne imaginăm masa în întreaga sa desfășurare; literele citite de ochi se transformă în senzații orale.

De ce au întotdeauna casele abandonate același miros gol? Oare pentru că acest miros specific e stimulat de vidul remarcat de ochi? Helen Keller a putut recunoaște «o casă veche de țară pentru că are mai multe nivele de miresme lăsate în urmă de o succesiune de familii, plante, parfumuri și draperii».[111]

În «Însemnările lui Malte Laurids Brigge», Rainer Maria Rilke descrie cu dramatism imaginile vieții trecute dintr-o casă deja demolată, imagini transmise prin urmele lăsate pe pereții casei vecine:

«Acolo se găseau amiezile și bolile, respirațiile, fumul anilor, sudoarea subrațelor care îngreunează hainele, respirația urât

111 Diane Ackerman, «O istorie naturală a simțurilor», editura Vintage Books, New York, 1991, p. 45.

mirositoare și mirosul înțepător al picioarelor asudate. Acolo se găseau mirosul pătrunzător de urină, funinginea arsă, putoarea gri a cartofilor și duhoarea netedă a petelor de grăsime care se măresc. Mirosul dulce al copiilor neglijați plutea în același aer, împreună cu mirosul îmbibat de frică al copiilor care merg la școală și cu cel înăbușitor al paturilor adolescenților.»[112]

Imaginile retinale ale arhitecturii contemporane par desigur sterile în comparație cu puterea emoțională și asociativă a imaginației olfactive a poetului. Acesta eliberează mireasma și gustul camuflate în cuvinte. Prin cuvinte, un scriitor poate construi un întreg oraș cu toate culorile vieții. Dar lucrările importante de arhitectură proiectează de asemenea imagini complete ale vieții. De fapt, un arhitect transmite imaginile unei vieți ideale deghizate în spații și forme. Schița lui Le Corbusier cu grădina suspendată pentru un complex de blocuri în care soția apare aerisind un covor iar soțul lovind un sac de box, dar și peștele și ventilatorul de pe masa din bucătărie din Villa Stein de Monzie, sunt exemple rare ale sentimentului vieții în reprezentările arhitecturii moderne. Pe de altă parte, fotografiile casei Melnikov dezvăluie o distanță dramatică între geometria metafizică a clădirii iconice și realitățile prozaice ale vieții.

---

112 Rainer Maria Rilke, «Însemnările lui Malte Laurids Brigge», traducerea Md Herter Norton, editura W. W. Norton & co, New York, Londra, 1992, p. 47–8.

FORMA ATINGERII

«Mâinile sunt organisme complicate, o deltă în care viața din cele mai îndepărtate izvoare se unește cu învolburare pentru a forma un torent al acțiunii. Mâinile au istorii, au chiar propria lor cultură și frumusețea lor specifică. Le acordăm dreptul de a avea propria lor dezvoltare, propriile dorințe, sentimente, stări și preocupări» scrie Rainer Maria Rilke în eseul despre Auguste Rodin.[113] Mâinile sunt ochii sculptorului; dar ele sunt și organe ale gândirii după cum sugerează Heidegger: «esența mâinii nu poate fi niciodată determinată sau explicată prin faptul de a fi un organ care apucă [...] Orice mișcare a mâinii în oricare din lucrările sale trece prin filtrul gândirii, orice postură a mâinii se raportează la acel element [...].»[114]

Pielea citește textura, greutatea, densitatea și temperatura materiei. Suprafața unui obiect vechi lustruit la perfecțiune de unealta meșterului și de mâinile stăruitoare ale stăpânilor săi seduce atingerea. E plăcut să apăsăm pe mânerul unei uși care strălucește din cauza miilor de mâini care l-au apăsat înaintea noastră, strălucirea clară a uzurii fără vârstă s-a transformat într-o imagine a ospitalității. Prin mânerul ușii clădirea îți strînge mâna. Simțul tactil ne conectează cu timpul și tradiția: prin impresia atingerii dăm mâna cu numeroase generații. O pietricică lustruită de valuri e plăcută tactil nu doar prin forma liniștitoare, ci și pentru că exprimă procesul lent de formare. O pietricică perfectă în palmă întrupează durata, ea reprezintă timpul transformat în formă.

---

113 Rainer Maria Rilke, «Auguste Rodin», traducere de Daniel Slager, editura Archipelago Books, New York, 2004, p. 45.

114 Martin Heidegger, «Ce ne îndeamnă la gândire», în Martin Heidegger, «Basic Writings», editura Harper & Row, New York, 1977, p. 357.



17. FAȚA ESTE ÎNVĂLUITĂ ÎN ÎNTUNERIC ASEMENEA UNUI OBIECT PREȚIOS PE O SUPRAFAȚĂ ÎNTUNECATĂ DE CATIFEA.

Rembrandt, Autoportret, (detaliu), 1660, Musée du Louvre, Paris.



18. ÎNTUNERICUL ȘI UMBRA DIN CASA UNUI ȚĂRAN FINLANDEZ CREEAZĂ O SENZAȚIE DE INTIMITATE ȘI TĂCERE. LUMINA SE TRANSFORMĂ ÎNTR-UN DAR PREȚIOS.

Casa Pertinotsa de la sfârșitul secolului al XIX-lea de la Muzeul în aer liber Seurasaari, Helsinki.

Fotografie: István Rácz

Când am pășit în minunatul spațiu exterior al Institutului Salk din La Jolla, California, am fost foarte tentat să merg direct spre peretele de beton, să ating suprafața catifelată și să îi simt temperatura. Pielea noastră identifică temperatura spațiilor cu o acuratețe incredibilă. Umbra răcoroasă și revigorantă de sub un copac sau sfera îmbietoare de căldură oferită de o rază de soare se transformă în experiențe ale spațiului și locului. În imaginile din copilăria mea finlandeză îmi amintesc cu însuflețire de pereți plasați contra unghiului soarelui care sporeau căldura razelor și topeau zăpada, permițând celui dintâi miros al pământului fertil să anunțe apropierea verii. Aceste petice timpurii de primăvară erau identificate de piele și nas ca și de ochi.

Gravitația e măsurată de picior. Trasăm densitatea și textura pământului prin tălpile picioarelor. Când stai desculț pe o stâncă netedă la malul mării privind asfințitul și simți căldura pietrei încălzite de soare prin tălpile picioarelor trăiești o experiență vindecătoare uimitoare prin care intri în ciclul etern al naturii. Simți atunci respirația lentă a pământului.

«În casele noastre avem unghere și colțișoare în care ne place să ne facem comozi. A te face comod aparține fenomenologiei verbului a locui și doar cei care au învățat să facă asta pot locui cu intensitate» scrie Bachelard.[115] «Și în visele noastre, casa este întotdeauna un leagăn uriaș».[116]

Există o legătură identitară puternică între pielea dezgolită și senzația de casă. Experiența casei este, în mod vital, una a intimității primitoare. Spațiul căldurii din jurul unui foc este spațiul ultim al intimității și confortului. Marcel Proust oferă o descriere poetică a unui astfel de loc lângă foc, perceput de piele: «E ca o nișă imaterială, o peșteră călduroasă

115 Bachelard (1971), op. cit, p. XXXIV.

116 Ibid, p. 7.

crestată chiar în cameră, un spațiu al vremii fierbinți cu granițe plutitoare.»[117] Pentru mine, sentimentul întoarcerii acasă nu e niciodată mai puternic decât atunci când văd o lumină la fereastra casei copilăriei într-un decor la asfințit acoperit de zăpadă și amintirea interiorului cald mângâindu-mi mâinile și picioarele înghețate. Acasă și plăcerea tactilă se transformă într-o singură senzație.

GUSTUL PIETREI

În scrierile sale, Adrian Stokes a fost foarte sensibil la dimensiunile senzațiilor tactile și orale. «Dacă folosesc neted și dur ca termeni generici de dihotomie arhitecturală, îmi e mult mai ușor să păstrez atât noțiunile orale cât și pe cele tactile pe care se bazează vizualul. Există o foame a ochilor, dar a existat fără dubiu o întrepătrundere între vizual și tactil prin impulsul copleșitor oral.» [118] Stokes vorbește și despre «invitația orală a marmurei Veronese»[119], și citează dintr-o scrisoare de John Ruskin: «Mi-ar plăcea să mănânc din Verona atingere cu atingere.»[120]

Există un transfer subtil între experiența tactilă și cea gustativă. Vederea se transformă și în gust. Anumite culori și detalii delicate evocă senzații orale. Limba simte în mod subliminal o suprafață colorată delicat din piatră netedă. Experiența

---

117 Marcel Proust, «În căutarea timpului pierdut», Combray, Otava, Helsinki, 1968, p. 10.

118 Stokes, op. cit, p. 243.

119 Sursă necunoscută.

120 Stokes, op. cit, p. 316.

senzorială a lumii își are originea în gură, iar lumea tinde să revină la originile sale orale. Cea mai arhaică origine a spațiului arhitectural se află în cavitatea bucală.

În urmă cu mulți ani, când vizitam casa DL James din Carmel, California, proiectată de Charles și Henry Greene, am simțit că trebuie să îngenunchez și să ating cu limba pragul ușii din marmură albă care lucea delicat. Materialele senzuale și detaliile lucrate cu măiestrie ale arhitecturii lui Carlo Scarpa și culorile senzuale ale caselor lui Luis Barragán evocă deseori experiențe orale. Suprafețe colorate delicios din *stucco lustro*, suprafețe foarte netede de culoarea lemnului cer și ele aprecierea limbii.

Jun'ichirō Tanizaki descrie în mod impresionant calitățile spațiale ale simțului gustativ, dar și interacțiunea subtilă a simțurilor în actul simplu al descoperirii unui bol cu supă:

«Când folosim vase lăcuite simțim frumusețea momentului în care, ridicând capacul și ducânt bolul spre gură, privim lichidul nemișcat și liniștit din întunecatul bol care pare una cu vasul. Nu putem distinge ce se află în întuneric, dar palmele simt mișcările subtile ale lichidului, vaporii care formează picături pe margini și o mireasmă purtată de vapori ne face să fim ușor nerăbdători... Un moment de mister, s-ar putea numi chiar un moment de transă.»[121]

Un spațiu arhitectural de calitate se dezvăluie și se prezintă printr-o experiență la fel de bogată ca cea a bolului de supă al lui Tanizaki. Cunoașterea trăită a arhitecturii pune corpul într-un contact foarte intim cu lumea.

---

121 Tanizaki, op. cit, p. 15.

IMAGINI ALE OASELOR ȘI MUȘCHILOR

Omul primitiv își folosea trupul ca referință pentru dimensionarea și proporționarea construcțiilor sale. Viața în culturile tradiționale se bazează în mod esențial pe înțelepciunea corpului depozitată în memoria haptică. Cunoștințele esențiale și abilitățile vânătorului, pescarului, agricultorului și cioplitorului din vechime se bazau pe imitarea unei tradiții corporale a meseriei, depozitată în simțul muscular și tactil. Îndemânarea era dobândită prin încorporarea secvenței de mișcări rafinate de tradiție, și nu prin cuvinte sau teorie.

Corpul știe și își aduce aminte. Sensul arhitecturii derivă din răspunsuri și reacții arhaice pe care corpul și simțurile și le amintesc. Arhitectura trebuie să răspundă trăsăturilor de comportament primordial păstrate și lăsate moștenire prin gene. Arhitectura nu răspunde doar intelectului funcțional și conștient sau nevoilor sociale ale orășeanului din zilele noastre; trebuie să-și amintească și de vânătorul și agricultorul primordial ascuns în trupul nostru. Sentimentele de confort, protecție și familiaritate sunt înrădăcinate în experiențele primordiale a nenumărate generații. Bachelard le numește «imagini care scot la iveală primitivitatea din noi» sau «imgini primare»[122]. «Casa în care ne-am născut și-a lăsat în noi amprenta ierarhiei diverselor funcții ale viețuirii. Noi suntem diagrama funcțiilor viețuirii în acea casă specifică, iar toate celelalte case sunt doar variații pe o temă fundamentală. Cuvântul obicei este prea perimat pentru a mai exprima legătura intensă dintre trupurile noastre care nu uită și o casă de neuitat» scrie Bachelard despre memoria trupului.[123]

---

122 Bachelard (1971), op. cit, p. 91.

123 Ibid, p. 15.



19. PRIVIREA ASCUNDE UN INGREDIENT TACTIL.

Statuie de bronz din Mongolia, sec. xv, Biblioteca Publică de Stat, Ulan Bator, Mongolia. Zeița budistă Tara are cinci ochi în plus pe frunte, mâini și picioare, considerați semne ale iluminării.



20. MÂNERUL REPREZINTĂ SALUTUL UNEI CLĂDIRI; EL POATE FI PRIMITOR ȘI GALANT SAU NEPRIMITOR ȘI AGRESIV.

Alvar Aalto, Casa de Metal, Helsinki, 1954: mânere.
Fotografie: Heikki Havas.

Arhitectura modernă a conștientizat și ea propria subiectivitate față de natura vizuală a designului. «Arhitectura de exterior pare să fi interesat mai mult pe arhitecții de avangardă decât cea de interior, ca și când o casă poate fi concepută pentru plăcerea privitorului și nu pentru bunăstarea locuitorilor săi» scrie Eileen Gray[124] al cărei design pare să izvorască mai mult din observarea minuțioasă a situațiilor din viața cotidiană decât din prejudecăți vizuale și compoziționale.

Însă arhitectura nu poate deveni un instrument funcțional, un instrument al confortului trupesc și plăcerii senzoriale fără să-și piardă sarcina existențială de mediator. Un simț aparte al distanței, rezistenței și tensiunii trebuie menținut în relație cu programul, funcțiunea și confortul. Motivația utilitară și rațională a unei piese de arhitectură nu trebuie să devină evidentă, ci are nevoie să-și păstreze secretul și misterul pentru a ne stârni imaginația și emoțiile.

Tadao Ando și-a exprimat dorința de tensiune sau opoziție între funcționalitate și inutilitate în arhitectura sa: «Cred în desprinderea arhitecturii de funcțiune după ce m-am asigurat că baza funcțională este vizibilă. Altfel spus, îmi place să văd cât de departe poate arhitectura să urmărească funcțiunea și, după ce urmărirea a luat sfârșit, să văd cât de mult poate aceasta să se desprindă de funcțiune. Importanța arhitecturii se află în distanța dintre ea și funcțiune.»[125]

---

124 «De la eclectism la îndoială», dialog între Eileen Gray și Jean Badovici, în Arhitectura vie, 1923–33, toamnă – iarnă 1929, așa cum apare la Colin St John Wilson, «Cealaltă tradiție a arhitecturii moderne», edițiile Acatemiei, Londra, 1995, p. 112.

125 Tadao Ando, «Spațiile arhitecturale ale lui Tadao Ando», așa cum apare la Kenneth Frampton, «Lucrările lui Tadao Aando», în Yukio Futagawa (ed), Tadao Ando, A.D.A Edita, Tokyo, 1987, p. 11.

IMAGINI ALE DINAMICII

Pietrele de pășit puse în iarbă într-o grădină sunt imagini și amprente ale pașilor. Când deschidem o ușă, greutatea trupului este întâmpinată de greutatea ușii. Picioarele măsoară pașii făcuți când urcăm o scară, mâna atinge balustrada și întreg corpul nostru se mișcă diagonal și dramatic prin spațiu.

Există o sugestie inerentă acțiunii în imaginile arhitecturii, momentul întâlnirii active sau «promisiunea unei funcțiuni»[126] și a unui scop. «Obiectele care se află în jurul trupului meu reflectă posibila sa acțiune asupra lor» scrie Henri Bergson[127]. Posibilitatea acțiunii diferențiază arhitectura de alte forme de artă. Ca o consecință a acestei acțiuni implicite, o reacție corporală este un aspect inseparabil al experienței arhitecturale. O experiență arhitecturală plină de sens nu înseamnă o simplă serie de imagini retinale. Elementele de arhitectură nu sunt unități vizuale sau *gestalt*, ci întâlniri, confruntări care interacționează cu memoria. «În astfel de memorii, trecutul ia formă prin acțiuni. El nu e depozitat separat undeva în creierul nostru, ci este un ingredient activ în chiar mișcările trupului care întreprind o anumită acțiune.» afirmă Edward Casey despre interacțiunea dintre memorie și acțiuni.[128]

---

126 La mijlocul secolului al XIX-lea, sculptorul american Horatio Greenough a fost primul care a formulat ideea interdependenței formei și a funcționalității, ceea ce a devenit mai târziu temelia funcționalismului. Horatio Greenough, «Formă și funcționalitate, gânduri despre artă, design și arhitectură», (ed.) Harold A Small, California University Press, Berkeley și Los Angeles, 1966.

127 Henri Bergson, «Materie și memorie», editura Zone Books, New York, 1991, p. 21.

128 Casey, op. cit, p. 149.

Experiența casei este structurată de diverse activități precum gătitul, masa, socializarea, lectura, somnul, acte intime, și nu de elemente vizuale. Întâlnim o clădire, ne apropiem de ea, o confruntăm, o raportăm la trupul nostru, o străbatem, o folosim ca o condiție a altor lucruri. Arhitectura inițiază, direcționează și organizează comportamentul și mișcarea. O clădire nu este un scop în sine; ea încadrează, articulează, structurează și oferă sens, relaționează, separă și unifică, înlesnește și interzice. În consecință, experiențele arhitecturale esențiale au forma unui verb mai degrabă decât a unui substantiv. Experiența arhitecturală autentică, constă, deci, în apropierea de sau confruntarea cu o clădire, iar nu în înțelegerea formală a unei fațade; în acțiunea propriu-zisă a intrării, nu în designul vizual al ușii; în acțiunea privitului pe fereastră, iar nu în fereastră ca obiect în sine, sau în ocuparea sferei de căldură, iar nu în șemineu ca obiect vizual de design. Spațiul arhitectural este cel trăit, mai mult decât cel fizic, iar spațiul trăit transcende întotdeauna geometria.

În analiza picturii Buneivestiri de Fra Angelico, Alvar Aalto scrie în eseul său «De la ușă la camera de zi» (1926) că recunoaște esența verbală a experienței arhitecturale vorbind despre actul de a intra într-o încăpere, nu despre designul formal al verandei sau al ușii.[129]

În teoria și critica arhitecturii moderne a existat o tendință puternică de a privi spațiul ca pe un obiect imaterial delimitat de suprafețe materiale în loc să înțeleagă spațiul în termenii unor interacțiuni dinamice și interrelaționate. Gândirea japoneză însă se bazează pe o înțelegere relațională a conceptului

---

129 Alvar Aalto, «De la pragul ușii la sufragerie», 1926, în Göran Schildt, Alvar Aalto: anii de început, Rizzoli International Publications, New York, 1984, p. 214–18.

de spațiu. Recunoscând esența verbală a experienței arhitecturale, profesorul Fred Thompson folosește noțiunile de «spațiere» în loc de «spațiu» și «cronometrare» în loc de «timp» în eseul despre conceptul Ma și unitatea spațiului și timpului în gândirea niponă.[130] El descrie unități ale experienței arhitecturale prin gerunzii sau substantive provenind din verbe.

IDENTIFICAREA CORPORALĂ

Autenticitatea experienței arhitecturale se bazează pe limbajul tectonic al construcției și pe inteligibilitatea actului constructiv pentru simțuri. Privim, atingem, ascultăm și măsurăm lumea cu întreaga noastră experiență corporală, iar lumea experiențială se organizează și se articulează în jurul corpului. Domiciliul nostru este refugiul corpului, memoriei și identității noastre. Dialogăm și interacționăm constant cu mediul până la punctul în care devine imposibil să detașăm imaginea sinelui de existența sa spațială și situațională. «Eu sunt trupul meu» afirmă Gabriel Marcel[131], dar «Sunt spațiul în care exist» conchide poetul Noël Arnaud.[132]

---

130 Fred și Barbro Thompson, «Unitatea timpului și a spațiului», în Arkkitehti, Revista arhitecturii finlandeze, 1981, nr. 2, p. 68–70.

131 Așa cum apare în «Cuvânt înainte al traducătorului» de Hubert L. Dreyfus și Patricia Allen Dreyfus în Merleau-Ponty (1964), op cit, p. XII.

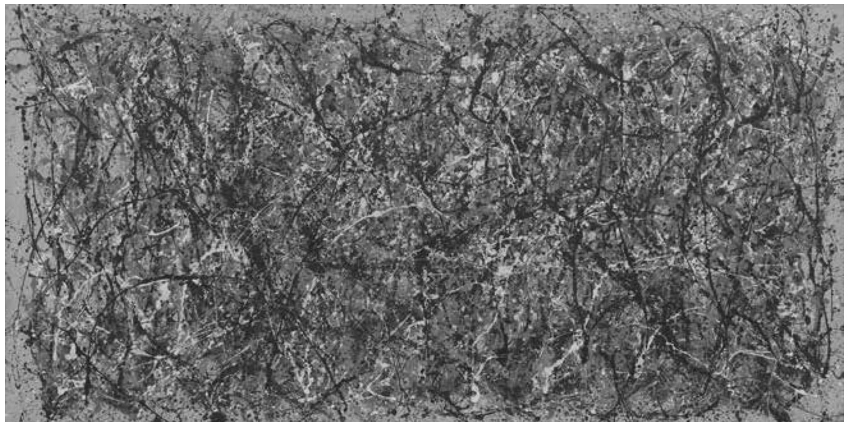
132 Așa cum apare la Bachelard (1969), op cit, p. 137.



21. PĂDUREA NE ÎNVELEȘTE ÎNTR-O ÎMBRĂȚIȘARE MULTISENZORIALĂ. MULTITUDINEA DE STIMULI PERIFERICI NE ATRAG SPRE REALITATEA ACESTUI SPAȚIU.

Pădure finlandeză de pini în apropierea vilei Mairea de Alvar Aalto, Noormarkku

Fotografie: Rauno Träskelin



22. SCARA ȘI TEHNICA ARTISTICĂ A PICTORILOR ABSTRACT-EXPRESIONIȘTI AMERICANI NE OFERĂ STIMULI PERIFERICI ȘI NE INVITĂ ÎN SPAȚIUL LOR.

Jackson Pollock, Unu: Numărul 31 (detaliu), 1950,
Muzeul de Artă Modernă, New York.

Henry Moore a perceput necesitatea identificării trupești în procesul de creație artistică: «Iată ce trebuie să facă sculptorul. Trebuie să tindă întotdeauna să gândească și să folosească forma în întregimea sa spațială. Are în minte forma solidă așa cum este ea, se gândește la ea, indiferent de dimensiuni, ca și când o ține închisă în palmă. Vizualizează mental o formă complexă pornind din jurul lui. Când privește o latură știe cum arată cealaltă. Se identifică pe sine cu centrul gravitațional, cu masa și cu greutatea formei, își dă seama de volumetria și de spațiul pe care forma o dizlocă în aer.»[133]

Întâlnirea cu orice operă de artă implică o interacțiune corporală. Pictorul Graham Sutherland exprimă această viziune asupra operei artistice: «Într-un fel, pictorul peisagist trebuie să privească peisajul ca și când s-ar privi pe sine – sinele ca ființă umană.»[134] Din punctul de vedere al lui Cézanne «peisajul se gândește în mine iar eu sunt conștiința lui.»[135] O operă de artă funcționează ca o altă persoană cu care conversăm în mod inconștient. Când întâmpinăm o operă de artă ne proiectăm sentimentele și emoțiile asupra ei. Are loc un schimb interesant: noi împrumutăm lucrărilor emoțiile noastre iar lucrarea ne împrumută autoritatea și aura sa. În final, ne regăsim pe noi înșine în lucrare. Ideea lui Melanie Klein despre «identificarea proiectată» sugerează că, de fapt, toate interacțiunile umane implică proiectarea fragmentelor sinelui asupra celuilalt.[136]

---

133 Henry Moore, «Vorbește sculptorul», la Philip James, «Henry Moore despre sculptură», editura Macdonald, Londra, 1966, p. 62.

134 Ibid, p. 79.

135 Merleau-Ponty (1964), op cit, p. 17.

136 Vezi, de exemplu, Hanna Segal, «Melanie Klein», The Viking Press, New York, 1979.

MIMESISUL CORPULUI

Un muzician adevărat se cântă pe sine mai mult decât instrumentul iar un jucător înzestrat de fotbal face mai mult decât să lovească mingea, el își joacă ființa sa și a celorlalți jucători, dar și pe cea a terenului interiorizat și întrupat. ‹Jucătorul înțelege scopul într-un mod trăit mai degrabă decât cunoscut. Nu mintea locuiește în terenul de fotbal, ci terenul este cel locuit de un corp «care cunoaște»›, scrie Richard Lang cu referire la viziunea lui Merleau-Ponty despre deprinderile în jocul de fotbal.[137]

În mod similar, în timpul procesului de design, arhitectul interiorizează treptat peisajul, întregul context și cerințele funcționale laolaltă cu clădirea concepută de el/ea: mișcarea, echilibrul și scara sunt simțite inconștient prin corp ca tensiuni ale sistemului muscular și prin poziția scheletului și a organelor interne. Pe măsură ce lucrarea interacționează cu trupul observatorului, experiența reflectă senzațiile fizice ale creatorului. În consecință, arhitectura este comunicarea directă dintre corpul arhitectului și persoana care întâlnește lucrarea chiar și secole mai târziu.

Înțelegerea scării arhitecturale implică raportarea inconștientă a obiectului sau clădirii la propriul trup și proiectarea schemei propriului trup asupra spațiului în cauză. Simțim plăcere și protecție atunci când trupul își descoperă rezonanța în spațiu. Când experimentăm

---

137 Richard Lang, «Ușa locuinței: către o fenomenologie a tranziției», în David Seamon și Robert Mugerauer, «Locuință, spațiu și ambianță», Columbia University Press, New York, 1982, p. 202.

o structură îi imităm inconștient configurația prin oasele și mușchii noștri: cursul plăcut și animat al unui fragment muzical se transformă în subconștient în senzații corporale, compoziția unui tablou abstract este experimentată ca tensiune în sistemul muscular iar structurile unei clădiri sunt imitate inconștient și înțelese prin sistemul nostru osos. Fără să ne dăm seama, preluăm sarcina coloanei sau a boltei prin trupurile noastre. «Cărămida vrea să devină un arc» după cum afirmă Louis Kahn, iar această metamorfoză se produce prin capacitatea mimetică a trupului.[138]

Simțul gravitației este esența tuturor structurilor arhitectonice iar arhitectura adevărată ne face conștienți de gravitație și pământ. Arhitectura întărește experiența dimensiunii verticale a lumii. Pe de o parte, ne face conștienți de adâncimea pământului, iar pe de altă parte ne încurajează să visăm la levitație și zbor.

SPAȚII ALE MEMORIEI ȘI IMAGINAȚIEI

Avem o capacitate înnăscută de a ne aminti și imagina locuri. Percepția, memoria și imaginația se află într-o interacțiune constantă; domeniul prezenței se contopește cu imagini ale memoriei și fanteziei. Construim constant un oraș imens compus din evocări și rememorări, și toate orașele pe care le-am vizitat sunt circumscrise acestei metropole mentale.

---

138 Louis I Kahn, «Iubesc începuturile», la Alessandra Latour (ed), «Louis I. Kahn: Lucrări», conferințe și interviuri, Rizzoli International Publications, New York, 1991, p. 288.

Literatura și cinematografia ar fi lipsite de puternica lor seducție fără capacitatea aceasta de a intra într-un spațiu rememorat sau imaginat. Spațiile și locurile presupuse de o operă de artă sunt reale în sensul deplin al experienței. «Tintoretto nu a ales despicătura galbenă din cerul de deasupra Golgotei ca simbol al angoasei sau ca provocare. Este angoasă și cer galben în același timp. Nu angoasă cerească sau cer angoasat; angoasa devine lucru, se transformă în despicătura galbenă din cer» scrie Sartre.[139] În mod asemănător, arhitectura lui Michelangelo nu prezintă simboluri ale melancoliei, clădirile lui chiar plâng. Când experimentăm o operă de artă, are loc un schimb neobișnuit: opera își proiectează aura iar noi ne proiectăm emoțiile și senzațiile asupra operei. Melancolia arhitecturii lui Michelangelo este, în fond, melancolia privitorului scoasă la iveală de autoritatea operei. În mod enigmatic, ne întâlnim pe noi înșine în operă.

Memoria ne duce înapoi la orașe distante iar romanele ne transportă prin orașe prin magia cuvintelor scriitorului. Camerele, piețele și străzile unui mare scriitor sunt la fel de vii ca oricare altele vizitate de noi; orașele invizibile ale lui Italo Calvino au îmbogățit pentru totdeauna geografia urbană a lumii. San Francisco se dezvăluie în diversitatea sa prin montajul lui Hitchcock, *Vertigo*; pătrundem în edificiile bântuite prin pașii protagonistului și vedem prin ochii lui. Devenim cetățeni ai Sankt Petersburgului secolului al XIX-lea prin incantațiile lui Dostoievski. Ne aflăm în camera crimei înspăimântătoare a lui Raskolnikov, ne aflăm printre privitorii îngroziți care privesc cum Mikolka și prietenii lui intoxicați de alcool lovesc un cal până când moare, frustrați de imposibilitatea de a preveni cruzimea dementă, lipsită de sens.

---

139 Jean-Paul Sartre, «Ce este literatura?», editura Peter Smith, Gloucester, 1978, p. 3.



23. O ARHITECTURĂ A REȚINERII FORMALE DE O RARĂ BOGĂȚIE SENZORIALĂ SE ADRESEAZĂ TUTUROR SIMȚURILOR SIMULTAN.

Peter Zumthor, Băi termale, Vals, Graubünden, Elveția, 1990–6.
Fotografie: Hélène Binet



24. O ARHITECTURĂ CARE SE ADRESEAZĂ SIMȚULUI MIȘCĂRII ȘI ATINGERII ÎN ACEEAȘI MĂSURĂ ÎN CARE SE ADRESEAZĂ PRIVIRII ȘI CREEAZĂ O AMBIANȚĂ DE FAMILIARITATE ȘI CĂLDURĂ.

Alvar Aalto, Vila Mairea, Noormarkku, 1938–1939:
holul de intrare și scara principală.

Fotografie: Rauno Träskelin

Orașele producătorilor de filme construite din fragmente ne învăluie cu forța unor orașe reale. Străzile din picturile geniale se continuă după colțuri și dincolo de marginile picturii până în invizibil, cu toate detaliile vieții. «[Pictorul] construiește [case], adică el creează o casă imaginară pe pânză și nu simbolul unei case. Iar casa care apare astfel păstrează toată ambiguitatea unei case reale» scrie Sartre.[140]

Există orașe care rămân doar imagini vizuale distante în amintiri și orașe care sunt rememorate în toată vivacitatea lor. Memoria revizitează orașul încântător cu toate sunetele și mirosurile și variațiile de lumină și umbră. Pot chiar alege dacă să merg pe partea însorită sau pe cea umbrită a străzii din orașul plăcut al amintirilor mele. Adevărata măsură a calităților unui oraș constă în posibilitatea de a te imagina îndrăgostindu-te de el.

O ARHITECTURĂ A SIMȚURILOR

Numeroase arhitecturi pot fi recunoscute în funcție de modalitatea senzorială pe care tind să o evidențieze. Pe lângă arhitectura predominant vizuală, există o arhitectură haptică a mușchilor și a pielii. Există o arhitectură care recunoaște, de asemenea, dimensiunea auzului, mirosului și a gustului.

Arhitectura lui Le Corbusier și Richard Meier, spre exemplu, favorizează vederea fie ca întâlnire frontală sau ochi kinestezic al promenadei arhitecturale (chiar dacă lucrările de mai târziu încorporează experiențe tactile puternice prin prezența violentă a materialității și greutății). Pe de altă parte, arhitectura de

---

140 Ibid, p. 4.

factură expresionistă, începând cu Erich Mendelsohn și Hans Scharoun, favorizează plasticitatea musculară și haptică drept consecință a suspendării dominanției perspectivale oculare. Arhitectura lui Frank Lloyd Wright și Alvar Aalto se bazează pe recunoașterea deplină a condiției omului în trup și pe o multitudine de reacții instinctive ascunse în inconștientul uman. În arhitectura de azi, multitudinea experiențelor senzoriale este accentuată de lucrările unor arhitecți precum Glenn Murcutt, Steven Holl și Peter Zumthor.

Alvar Aalto a fost preocupat de toate simțurile în arhitectura sa. Comentariul privind intențiile senzoriale în designul de mobilier arată întocmai acest lucru: «Un corp de mobilă care face parte din viața cotidiană a unei persoane nu ar trebui să imobilizeze privirea prin reflexia luminii, nu ar trebui nici să fie neplăcut în ceea ce privește sunetul, absorbția sunetului etc. O piesă care intră în cel mai intim contact cu omul – să zicem, un scaun – nu ar trebui făcut din materiale cu o conductivitate termică foarte mare.»[141] Aalto era evident mai interesat de întâlnirea dintre obiect și corpul utilizatorului decât de simpla estetică vizuală.

Arhitectura lui Aalto dezvăluie o prezență musculară și haptică. Ea încorporează dislocări, confruntări oblice, iregularități si poliritmuri cu scopul de a trezi experiențe corporale, musculare și haptice. Detaliile și texturile suprafețelor sale elaborate, construite pentru mână, sunt o invitație pentru simțul tactil și creează o atmosferă de intimitate și căldură. În locul idealismului

---

141 Alvar Aalto, «Rațiunea și omul», în Alvar Aalto și Göran Schildt (ed), «Alvar Aalto: Schițe», traducere de Stuart Wrede, MIT Press, Cambridge, Londra, 1978, p. 48.

cartezian dezmembrat al arhitecturii ocularcentrice, arhitectura lui Aalto se bazează pe realismul senzorial. Clădirile sale nu se bazează pe un singur concept dominant sau *gestalt* ci sunt, mai degrabă, aglomerări senzoriale. Uneori par chiar stângace și neterminate ca desene, dar sunt concepute pentru a fi apreciate la întâlnirea palpabilă cu spațiul, «în carnea și oasele» lumii în care trăim și nu ca niște construcții aparținând unei viziuni idealizate.

MISIUNEA ARHITECTURII

Misiunea atemporală a arhitecturii este să creeze metafore existențiale ale trupului și experienței care concretizează și structurează prezența noastră în lume. Arhitectura reflectă, materializează și imortalizează idei și imagini din viața ideală. Clădirile și orașele ne ajută să structurăm, să înțelegem și să memorăm fluxul amorf al realității și, în ultimă instanță, să recunoaștem și să ne amintim cine suntem. Arhitectura ne ajută să percepem și să înțelegem dialectica permanenței și a schimbării, să ne găsim locul în lume și să ne poziționăm în continuumul culturii și timpului.

Prin felul în care reprezintă și structurează dinamica și puterea, ordinea socială și culturală, interacțiunea și separarea, identitatea și memoria, arhitectura este preocupată de întrebări existențiale. Toate experiențele implică actele rememorării, aducerii aminte și comparației. Memoria corpului are un rol esențial în rememorarea spațiului sau a locului. Transferăm toate orașele și satele pe care le-am vizitat, toate locurile pe care le-am recunoscut, în memoria corpului nostru. Domiciliul nostru se integrează în identitatea noastră devenind parte din trupul și ființa noastră.

Când o arhitectură ne transmite o emoție puternică, spațiul, materia și timpul se unesc într-o singură dimensiune, în substanța fundamentală a ființei care pătrunde în conștiința noastră. Ne identificăm cu un anumit spațiu, timp, moment, iar aceste dimensiuni devin ingredientele existenței noastre. Arhitectura este arta reconcilierii noastre cu lumea iar această mediere are loc prin simțuri.

În 1954, la 85 de ani, Frank Lloyd Wright a formulat sarcina mentală a arhitecturii în următoarele cuvinte: «În ziua de azi arhitectura are, mai presus de toate, nevoie de ceea ce avem nevoie și în viață – Integritate. La fel ca în cazul unei ființe umane, integritatea este calitatea cea mai profundă a unei clădiri... Dacă reușim, vom fi făcut un mare serviciu naturii noastre morale – psihicul – ce ține de societatea noastră democratică... Susține integritatea prin clădirile tale și o vei susține nu doar în viața celor care au făcut clădirea, ci și din punct de vedere social, o relație reciprocă devenind inevitabilă.»[142]

Această declarație emfatică a misiunii arhitecturii este cu atât mai stringentă în zilele noastre decât la momentul la care a fost scrisă, în urmă cu 50 de ani. Iar această perspectivă necesită deplina conștientizare a condiției umane.

---

142 Frank Lloyd Wright, «Integritate», în The Natural House, 1954. Publicat în «Frank Lloyd Wright: scrieri și clădiri», selectate de Edgar Kaufmann și Ben Raeburn, Horizon Press, New York, 1960, p. 292–3.

Biografie Juhani Pallasmaa

Juhani Pallasmaa (n. 14 septembrie 1936, *Hämeenlinna*, Finlanda), architect finlandez și teoretician al arhitecturii, se numără printre personalitățile internaționale cele mai importante din domeniul arhitecturii și designului.

Pallasmaa a deținut diverse funcții la Muzeul Finlandez de Arhitectură printre care Asistent Expoziții și Designer de Expoziții (1958–1969) și Director al Departamentului de Expoziții (1974–1983). În această calitate, a organizat și conceput designul pentru numeroase expoziții de arhitectură și arte vizuale finlandeze la nivel național și internațional, printre cele mai memorabile aflându-se Limbajul *lemnului* (The Language of Wood, 1987) și *Arhitectura animală* (Animal Architecture, 1995).

În 1967 începe lunga sa cariera didactică prin postul de Asistent la Facultatea de Arhitectură.

Între 1991–1998, Pallasmaa a fost decan și profesor la Facultatea de Arhitectură, Universitatea de Tehnologie din Helsinki. Între 2001–2003 este Visiting Professor Raymond E. Maritz la Universitatea Washington din St. Louis iar între 2010–2011, Pallasmaa este Profesor cu titlul Plym la Universitatea Illinois, Urbana-Champaign. Ultimul titlu deținut în acest domeniu este cel de Scholar in Residence la Taliesin (2012–2013).

Activitatea didactică este însoțită de practica arhitecturală încă din anii '80 când își deschide propriul birou de arhitectură Arkkitehtitoimisto Juhani Pallasmaa KY în Helsinki. Printre lucrările concepute de Juhani Pallasmaa se numără Centrul Kamppi, Helsinki (2003–2006), Snow Show, Lapland (împreună cu Rachel Whiteread, 2004), Banca Muzeului Finlandez, Helsinki (2002–2003), Institutul Finlandez din Paris (împreună cu Roland Schweitzer, 1986–1991) și Moduli 225 (împreună cu Kristian Gullichsen, 1969–1971).

În 2013, Juhani Pallasmaa este invitat de onoare la Trienala de Arhitectură East Centric și prezidează juriul competiției de eseuri lansat în cadrul acesteia.

În 1999 îi este acordat Premiul Jean Tschumi al Uniunii Internaționale a Arhitecților pentru critică de arhitectură iar

în 2014 Premiul Schelling pentru Teoria Arhitecturii. Alte premii primite de Juhani Pallasmaa includ Medalia Decanului, Universitatea St. Lois din Washington (2012), premiul Kordelin pentru întreaga operă, Helsinki (2010), Premiul Arnold W. Brunner pentru Arhitectură, Academia Americană de Arte și Litere, New York (2009), Premiul Finlandei (2000), Premiul Fritz Schumacher, Germania (1997), Premiul Federației Ruse de Arhitectură, Rusia (1996), Premiul Național pentru Ahitectură Finlandeză (1992).

§

Juhani Pallasmaa a scris peste 20 de cărți, dintre care amintim:

- *Understanding Architecture*, Phaidon, 2012
- *Encounters 2: Architectural Essays*, Helsinki, Londra, 2012
- *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, London, 2011
- *The Thinking Hand: Existential and Embodied wisdom in Architecture*, London, 2009
- *Alvar Aalto through the Eyes of Shigeru Ban*, co-editor, Londra, 2007
- *Raimo Utriainen – The Resonant Line*, Helsinki, 2007
- *Encounters: Architectural Essays*, Helsinki, 2005
- *The Aalto House*, Helsinki, 2004
- *Sensuous Minimalism*, Beijing, 2002
- *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki 2001 și 2007
- *Alvar Aalto: Villa Mairea*, Helsinki, 1998
- *The Eyes of the Skin (Privirea care atinge)*, Londra, 1996 și 2005
- *The Melnikov House*, Londra, 1996

- *Animal Architecture*, Helsinki, 1995
- *Maailmassaolontaide (Arta de a-fi-în-lume: eseuri despre artă și arhitectură)*, Helsinki, 1993
- *Alvar Aalto Furniture*, Helsinki/Cambridge, 1987
- *The Language of Wood*, Helsinki, 1987
- *Alvar Aalto 1898–1976*, co-editor, Helsinki, 1978.

INDEX

DREPTURI DE AUTOR PENTRU REPRODUCERI

PARTEA ÎNTÂI

1. În afara dreptului de copyright
2. Luis Buñuel Estate © LBFI 2012; © Salvador Dalí, Fundacio Gala-Salvador Dalí, DACS, 2012
3. Dziga Vertov / Muzeul de Artă Modernă, New York / Scala, Florența
4. © Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg.
5. Magritte © ADAGP, Paris și DACS, Londra 2011.
6. Bayer © DACS 2011
7. Corbusier © FLC / ADAGP, Paris și DACS, Londra 2011.
8. Fotografie: Juhani Pallasmaa
9. © Ocean / Corbis.
10. © Reședința Aulis Blomstedt / Severi Blomstedt

PARTEA A DOUA

11. © Kunsthistorisches Museum împreună cu MVK și ÖTM, Viena.
12. Fotografie: Juhani Pallasmaa
13. Fotografie: David Heald
14. Fotografie: Juhani Pallasmaa
15. © 2011 White Images / Scala Florența.
16. © Jose Fuste Raga / Corbis.

17. © 2011 Photo Scala, Florența.
18. Muzeul Finlandez de Arhitectură (fotografie Rácz István)
19. Librăria Publică de Stat, Ulan Bator, Mongolia
20. Muzeul Finlandez de Arhitectură
    (fotografie Heikki Havas)
21. Fundația Mairea (fotografie: Rauno Träskelin)
22. Muzeul de Artă Modernă, New York / Scala, Florența
23. © Hélène Binet
24. Fundația Mairea (fotografie: Rauno Träskelin)